THÉORIE

DU BEAU ET DU SUBLIME.

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,

IMPRIMEUR DU ROI ET DE L'INSTITUT, RUE JACOB, N° 24.

THÉORIE

DU BEAU ET DU SUBLIME,

OU

LOI DE LA REPRODUCTION, PAR LES ARTS,

DE L'HOMME

ORGANIQUE, INTELLECTUEL, SOCIAL ET MORAL,

ET DE SES RAPPORTS;

Pour faire suite au livre du Rapport de la Nature à l'Homme et de l'Homme à la Nature.

PAR LE BARON MASSIAS,

ANCIEN CHARGÉ D'AFFAIRES DE FRANCE PRÈS LA COUR DE BADE, RÉSIDENT, CONSUL-GÉNÉRAL A DANTZICK.

Mens hominis maximè amplectitur cognitionem.... quocircà et sensibus utitur, et artes efficit, quasi sensus alteros.
CICÉRON. *Academ. quœst.* L. 10. 2.

L'esprit aspire, avant tout, à connaître : pour cela, il se sert des sens, à l'aide desquels il crée les arts, qui sont comme des sens nouveaux.

A PARIS,

CHEZ FIRMIN DIDOT, PÈRE ET FILS,

LIBRAIRES, RUE JACOB, N° 24.

1824.

DIALOGUE

TENANT LIEU D'AVERTISSEMENT.

LE LECTEUR.

Je viens de parcourir votre livre : parmi beaucoup de chapitres purement littéraires, j'en ai trouvé un bon nombre qui m'ont paru singulièrement métaphysiques.

L'AUTEUR.

Rien n'est si métaphysique que le *Beau* et le *Sublime ;* car rien, dans notre nature, n'est aussi profond et aussi élevé. Quand on veut écrire sur un tel sujet, il faut bien, bon gré mal gré, faire de la métaphysique.

LE LECTEUR.

Oui ; mais vous savez que, si toute méta-

physique est obscure, il en est aussi qui est inintelligible.

L'AUTEUR.

Ce n'est point de celle-là que j'ai voulu faire ; je n'avoue que celle qui s'exerce sur des faits.

LE LECTEUR.

Des faits, dites-vous ?

L'AUTEUR.

Des faits intellectuels.

LE LECTEUR.

Mais sont-ils aussi positifs que vous avez l'air de le penser ?

L'AUTEUR.

Plus positifs que les faits matériels ; car ils ne sont autre chose que nous-mêmes.

LE LECTEUR.

Songez à ce que vous dites, et qu'on pour-

rait en conclure que vous êtes persuadé d'avoir trouvé ce que, depuis plus de trois mille ans, cherchent les plus fortes têtes, savoir la solution du problème : *Connais-toi, toi-même* (1).

L'AUTEUR.

J'ai fait de mon mieux pour en approcher.

LE LECTEUR.

Il faut que je vous fasse un aveu....

L'AUTEUR.

Dites....

LE LECTEUR.

Je suis tourmenté par le besoin de vous adresser une question.... un peu plus qu'indiscrète.

L'AUTEUR.

Elle ne peut m'offenser, puisque sans

---

(1) La solution du problème de la *connaissance humaine* est inséparablement liée au *Nosce te ipsum*.

doute elle est inspirée par l'amour de la vérité.

LE LECTEUR.

Ah ! çà, franchement, vous êtes-vous toujours compris ?

L'AUTEUR.

J'ai toujours cru me comprendre.

LE LECTEUR.

Je désire que vos lecteurs puissent en dire autant.

L'AUTEUR.

Je désire, de mon côté, qu'ils se mettent dans le cas de se plaindre avec raison de ne m'avoir pas compris.

LE LECTEUR.

Comment ? Que voulez-vous dire ?

L'AUTEUR.

Je veux dire qu'ils n'auront ce droit qu'a-

près avoir donné à mon livre l'attention que réclame la nature du sujet.

LE LECTEUR.

Vous êtes bon ! Les lecteurs français ont trop d'esprit pour croire avoir besoin d'attention.

L'AUTEUR.

Eh ! bien, je me résigne, sous la condition que, par ce qu'ils comprendront, ils jugeront ce qu'ils n'auront pas voulu prendre la peine de comprendre.

LE LECTEUR.

Je souhaite que vous ne vous repentiez point du marché.

L'AUTEUR.

Je consens à en courir les chances.

LE LECTEUR.

Savez-vous que vos paroles dénotent passablement de présomption ?

L'AUTEUR.

Pourquoi s'en défendre ? Qui voudrait faire un livre, s'il ne croyait le faire bon ?

LE LECTEUR.

Il est dommage qu'il ne suffise point de l'opinion des auteurs, pour fixer les rangs que doivent occuper leurs ouvrages ; nous n'aurions que des Homère, des Racine, des Platon.

L'AUTEUR.

Je ne porte point mes vues si haut ; mais je l'avoue, je ne serais point du tout insensible au bonheur d'avoir, en quelque chose, été utile à l'avancement de la connaissance de l'esprit humain.

THÉORIE

DU BEAU ET DU SUBLIME.

SECTION PREMIÈRE.

DES FACULTÉS PERCEPTIVES DU BEAU ET DU SUBLIME.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Origine du Beau et du Sublime.

Gemino bellum trojanum orditur ab ovo. (HORACE.)
Il prend son sujet avant les œufs de Léda.

L'ACTION de l'infini sur lui-même a dû produire tous les possibles : tout a existé hors le contradictoire, et par conséquent hors un second absolu.

Les créatures ont donc été relatives ou finies,

les plus parfaites approchant le plus de l'existence de l'Éternel et descendant par degrés jusqu'au *minimum* de l'être. L'*esprit* a existé ; la *matière* a existé (1) : l'esprit, émanation de l'intelligence; la matière, sa négation. Il n'y a eu de créatures possibles que celles qui connaissent et celles qui ne connaissent pas.

Ces deux grandes divisions de la réalité, ces pôles positif et négatif de l'existence ne peuvent

---

(1) On ne peut échapper à ce double point de vue philosophique qu'en se jetant dans le *panthéisme* ou dans le *théopanisme*, systèmes auxquels, en définitive, viennent aboutir tous les autres, et qui joignent l'*absurde* à ce que le *théisme* a d'*incompréhensible*. Dans le *panthéisme*, tout est Dieu ; chaque partie de matière est un échantillon de la Divinité. Dans le *théopanisme*, Dieu est tout ; il y a autant d'absolus identiques que d'individualités ; car l'*identique* ne peut être représenté que par lui-même. Dans aucun de ces deux systèmes, il ne peut y avoir morale, religion, vice ou vertu, tout y étant développement *nécessaire*.

La meilleure preuve, à notre avis, qu'on puisse donner de la création *ex nihilo*, est que cet acte est nécessaire pour compléter l'idée de la toute-puissance divine. Dieu et l'être matériel, indépendans l'un de l'autre, dans leur existence, sont deux choses incompatibles. Au reste, nous entendons uniquement par le mot matière, *l'étendue résistante*, qui n'est point nous, puisqu'elle nous modifie, soit que nous la voulions, soit que nous ne la voulions pas.

se concevoir séparément et indépendamment l'un de l'autre. L'intelligence finie, dont la nature est de pénétrer (car elle ne peut connaître qu'en entrant dans son objet) et d'être pénétrable (tout ce qu'elle s'adjoint étant elle), ou serait absorbée par l'intelligence absolue, ou se perdrait dans sa propre infinité, si elle n'était avertie et arrêtée par des limites, forcée de revenir sur elle-même, de se reconnaître et d'agir sur ses facultés et sur ce qui la circonscrit.

La matière, de son côté, qui conçue seule et en elle-même est *caput mortuum*, réceptacle, matrice de l'existence, plutôt qu'existence véritable, n'a pu toucher à l'intelligence qui est essentiellement vie, sans participer aux prérogatives de celle-ci. L'intelligence a mû et vivifié la matière.

Qui a pu concilier ces deux grandes disparates, jeter un pont sur cet abîme sans rives, unir, en dépit de leurs répugnances, en les maintenant dans une lutte constante, des objets de nature si opposée? qui? si ce n'est celui qui a conçu et réalisé la possibilité de leur être. Comment l'a-t-il exécuté? si ce n'est par les lois qui ne sont autre chose que l'action de sa sagesse et de sa volonté.

Nous venons de trouver *a priori* la loi d'*action*

et de réaction régularisées par leurs rapports, lesquels sont des applications de la science divine (1).

Vous voyez soudain s'établir la loi d'unité, en vertu de l'unité du mobile, et celle de la variété dans l'unité, en vertu de l'infinie diversité de modifications dont est susceptible la matière informée par l'intelligence, et l'intelligence réagissant contre la matière. D'où, la série croissante et décroissante de créatures, divisées par groupes composés d'individus reproduits par leurs semblables, s'embellissant et se vivifiant par leurs contrastes et leurs rapports, tous, quelque distans qu'ils soient, coordonnés dans une savante hiérarchie. Du sein de ses brillantes irradiations apparaît l'ordre ou le *monde*, *le beau et le sublime*.

(1) Van-Helmont nommait les lois naturelles les *ordres* de Dieu.

CHAPITRE II.

De la nature du Beau et du Sublime.

L'ENSEMBLE de tous les rapports est l'ordre, sublime absolu, celui dont la Divinité seule peut avoir la perception ou plutôt l'idée et la compréhension. Quelques étincelles en parviennent aux intelligences secondaires, éblouies de son éclat, et qui le sentent en proportion de leurs facultés. C'est dire qu'il y a divers degrés dans le sublime, puisqu'il y en a dans les moyens de le percevoir. Mais comme son essence est de porter nos facultés au *maximum* de leur énergie, le sentiment n'en est susceptible ni d'augmentation ni de diminution dans chacun des individus qui l'éprouvent; toujours surabondant pour remplir la capacité des ames les plus élevées, et de celles qui le sont moins.

Le beau est sa nuance la plus voisine, quoique en étant séparée par un intervalle incommensurable. Le propre du sublime, en effet, est de dorter notre sensibilité au-delà de ses limites, et

de la perdre ou dans l'océan de la beauté absolue, ou dans les profondeurs les plus secrètes de notre infini relatif; tandis que le beau n'outre-passe point notre mesure, que nous pouvons l'étreindre et en soumettre toutes les parties à notre investigation et à notre jugement. Vous jouissez en contemplant les nuées majestueuses que promène un vent orageux, vous remarquez les formes bizarres et gigantesques que leur donne son impulsion modifiée par la résistance atmosphérique, vous calculez leur vitesse, vous réfléchissez sur l'émotion que vous cause un tel spectacle, vous vous écriez : Que cela est beau! Tout à coup le ciel s'ouvre, l'éclair brille et, à sa lueur, vous découvrez une vaste mer et ses rives bordées de rochers battus par les vagues écumantes; le tonnerre gronde, la foudre éclate; vos facultés sont suspendues et comme anéanties, vous vous enfoncez et perdez en vous-même, sans songer à dire : Que cela est sublime! *Le sublime est le contact électrique entre notre nature et l'infini;* nous sentons la commotion sans pouvoir l'analyser.

La vérité, l'utilité, la grandeur sont les élémens dont se compose le beau. Ce qui est faux, mesquin, sans rapport à nos besoins, est difforme et nous répugne. Le beau et le sublime

excitent l'admiration ; le difforme fait naître le ridicule. On nomme beau le moindre des objets, lorsque, possédant toutes ses qualités constitutives, il représente, pour ainsi dire, l'espèce dont il montre le type. Sa petitesse n'exclut point la beauté, parce que toute grandeur matérielle n'est que relative, et que la plus véritable est celle qui provient du nombre et du complément des propriétés. Ainsi l'on dit que telle fleur, telle feuille, tel fruit, telle mouche, tel insecte sont beaux. Il est néanmoins une grandeur matérielle de proportions analogues à celles de l'homme, laquelle donne plus d'importance aux objets; l'admiration produite par la vue de la perfection des êtres d'une très-petite dimension, faisant peut-être une impression aussi profonde, mais moins forte, moins étendue et moins involontaire : l'admiration qui a rapport aux êtres microscopiques, ne vient qu'après la réflexion.

Le joli, le gracieux, l'élégant sont les nuances du beau et doivent participer aux qualités qui le font ce qu'il est.

Le naïf convient au joli, au gracieux, à l'élégant, au beau et au sublime, parce que, avant tout, il faut être homme dans ses ouvrages, que le naïf est la plus simple expression de nos sen-

timens, le cachet du maître, et la teinte primitive dont la nature pare ses productions.

La grace est la nuance la plus délicate, la plus fugitive, la plus précieuse du beau; elle est instinct de bienveillance, fleur et parfum de la bonté naïve et timide; elle se perd dans le sublime, comme la vapeur argentée du matin, dans les premiers rayons du soleil.

CHAPITRE III.

Des êtres susceptibles de percevoir le Beau et le Sublime.

Nous venons de voir quelle est la nature du sublime ; étudions maintenant la nature du sujet capable de le percevoir.

Ce n'est point ce qui est matériel dans la nuée orageuse, dans l'éclair précurseur de la foudre, qui constitue le beau et le sublime ; mais il naît des formes et des modifications mises en relation avec nos facultés. Or, la forme et les modifications, accidens immatériels des objets résistans et étendus, sont le produit d'une cause active et intelligente. La matière ne peut être perçue par l'intelligence ; elle n'y parvient que par ses rapports qui accusent sa présence. La statue que vous croyez voir dans ses parties matérielles, vous ne la voyez que dans sa forme ; l'œil du corps ne la voit qu'en détail et successivement ; l'œil de l'esprit la voit en lui-même, à la fois et dans son ensemble. Le beau et le sublime, quel qu'en soit l'objet, produit et émanation de l'in-

telligence, ne sont perçus que par l'intelligence.

Mais nous avons vu dans le chapitre premier que l'esprit et la matière ne peuvent être conçus exister séparément. Nous ne pouvons donc trouver que des intelligences mixtes, propres à être en communication avec le beau et le sublime.

CHAPITRE IV.

Du Germe des facultés inférieures et supérieures perceptives du Beau et du Sublime, ou de la Sensibilité.

La sensibilité, *rapport entre l'esprit et la matière,* faculté primitive, à l'aide de laquelle les êtres animés connaissent leurs besoins (1), le plaisir, la douleur, est le premier degré de l'in-

---

(1) « On demandera peut-être comment ces sensations « instinctives peuvent avoir lieu.... c'est la volonté du Créa- « teur : et les moyens dont il se sert pour la faire exécuter, « ce sont les sensations perçues dans le cerveau par les vis- « cères. « *Physiologie de M. Broussais*, pag. 176.

Dans les actes instinctifs des animaux munis de cerveau, de ganglions, ou sans ganglions, l'intelligence de la nature agit sur leurs fibres viscérales, comme elle agit sur les racines des végétaux qui (sans intelligence qui leur soit propre) savent trouver le terrain le plus abondant en sucs nourriciers.

Comme le cerveau est un instrument mis à la disposition de la volonté, il arrive que les animaux qui en sont privés sont sujets à moins d'aberrations, parce que, ainsi que le dit Pope :

Dieu dirige l'instinct, et l'homme la raison.

telligence (1), son moyen de perfectionnement. On ne peut sentir sans *savoir* qu'on sent.

Les sensations, actes et modifications de cette faculté, sont pour les êtres mixtes le moyen de communication avec tout ce qui existe. Voyons quels sont leurs élémens, dans quelle mesure y intervient l'intelligence individuelle, et à quel degré celle-ci doit y être élevée pour sentir le beau et le sublime.

La sensation est indispensablement composée de quatre élémens, 1° de l'action des sens; 2° de l'action de l'intelligence; 3° de la cause qui met les sens en mouvement, ou de l'impression (2); 4° de l'effet produit par le mouvement, ou du *rapport entre l'esprit et la matière.*

---

(1) « C'est pourquoi je répète que la sensiblité est un ré« sultat immatériel et incompréhensible, du moins pour « moi, de l'exercice de nos fonctions. » *Physiologie de M. Broussais*, pag. 151.

« Sans doute ces phénomènes sont intellectuels, puisqu'ils « supposent l'exercice de la sensibilité qui est elle-même « tout intellectuelle. » *Idem.*, pag. 155.

Admettons donc comme axiome physiologique qu'on ne peut sentir sans *savoir* qu'on sent. Cicéron avait déja dit : *Mens enim ipsa quæ sensuum fons est.* (*Quœst. Academ.*)

L'esprit est la source de la sensibilité.

(2) Lorsqu'un besoin excite une sensation, il y a impres-

Lorsque le mouvement organique est *causé* par la volonté, la sensation a également quatre élémens : seulement, alors le principe moteur compte pour deux, en tant que modifiant et modifié; modifiant par son action directe sur les organes, et modifié par la réaction de ceux-ci.

Ceci donne les conditions de la sensation, mais n'explique pas comment a lieu le *rapport entre l'esprit et la matière,* mystère qu'il n'est point donné à l'homme de pénétrer.

Dans la sensation, l'intelligence est donc active et passive, ce qui n'a pu être autrement, comme on peut s'en convaincre, si l'on réfléchit sur l'essence des êtres animés.

Ils ne peuvent, en effet, être conçus indépendamment d'une force sans cesse agissante qui les maintienne dans leur constitution typique. Chaque espèce a donc ses propriétés inaltérables, et est ainsi passive des lois qui la font ce qu'elle est. Chez les espèces intelligentes (nous avons vu que tous les êtres sensibles le sont à quelque degré), ces propriétés et ces lois ne peu-

---

sion, puisqu'il y a excitation, irritation ; la différence est que l'impression se fait intérieurement, au lieu que, dans les autres sensations, elle a lieu extérieurement.

vent avoir leur effet qu'autant que leur action est perçue par celui qu'elles dirigent et conservent. Mais que serait la *perception*, si elle n'était *connaissance ?* que deviendraient les individus et par conséquent les espèces, s'ils ne *savaient* qu'ils sont, s'ils ne *percevaient* et *connaissaient* leurs besoins et les moyens d'y subvenir?

D'un autre côté, il est impossible de *percevoir* et de *connaître* sans quelque degré d'activité. L'intelligence est vie et action propre. Un être intelligent totalement passif d'une force qui lui est étrangère, n'est plus lui-même; c'est cette force qui *perçoit* pour lui, qui est vie et intelligence en son lieu et place (1), qui est lui. Dans tous les êtres animés, sensibles, ou intelligens, il y a donc passiveté et activité, *propriétés* et *facultés*. L'être intellectuel doit être considéré sous ces deux points de vue : dans l'un, il est *affectif*; dans l'autre, il est *réflectif*. Dans le premier, le *moi* et le *non-moi* nous sont donnés par une perception simultanée; dans le second, le moi se *réfléchissant* sur lui-même, à

(1) Comme dans le règne végétal, où l'intelligence, la force primitive qui a produit et qui dirige la vie, n'appartient pas à l'individu complètement passif.

l'occasion du non-moi, celui-ci est le premier perçu.

La faculté de perception est ainsi croissante ou décroissante en raison de l'élévation ou de l'infériorité des organisations. Dans les plus simples, les sensations seront presque totalement affectives; le mouvement vital s'y confondra avec l'activité intellectuelle. Tube digestif vivant, le polype ne *percevra* que son existence (car le dernier des êtres sensibles ne peut être conçu sans cette perception), le besoin de se nourrir et bien faiblement celui de se reproduire.

Une organisation plus composée exigera des besoins plus étendus, et ceux-ci des facultés et une activité proportionnées. La division des sexes en deux individus, veut qu'ils se reconnaissent, qu'ils soient attirés l'un vers l'autre, qu'ils connaissent leurs petits, qu'ils les aiment et qu'ils se mettent en peine pour les alimenter.

Mais quelque parfaite que soit l'organisation de l'animal, ses sensations ne lui donneront de connaissance que celle de ses besoins; et, si elles lui font connaître les objets, ce n'est point en eux-mêmes et pour eux-mêmes, mais relativement à ces besoins : elles sont purement *affectives*, et ne le tirent point hors de lui-même.

Et comme le beau et le sublime ne sont que

l'ordre, ensemble et hiérarchie de tous les rapports, il est évident que les animaux ne peuvent en percevoir que ce qui leur en est relatif, c'est-à-dire l'utile (1), utile d'autant plus restreint que leurs facultés et leurs besoins sont moindres.

Guidés par une philosophie instinctive, tous les peuples ont donné au mot *sentir* une signification active et passive. Ce mot est décomposable, ainsi que nous venons de le voir, tandis que percevoir ne l'est pas. Nous finissons ce chapitre par la réflexion suivante : plus les faits naturels remontent haut et sont primitifs, plus il est difficile de les expliquer par des faits antérieurs ; raison pour laquelle les mots qui les expriment, tels que *lumière, chaleur, percevoir, connaître* (2) n'ont point de synonymes ou n'en ont que de bien insuffisans.

---

(1) Qu'on se rappelle que nous avons fait de l'*utile*, un des élémens du *beau*.

(2) Ces mots sont toujours plus clairs que ceux par lesquels on voudrait les expliquer.

CHAPITRE V.

Des instrumens de la Sensibilité, où des sens dans leurs rapports avec le Beau et le Sublime.

DE LA PEAU.

Les surfaces internes des corps animés sont en rapport avec l'intelligence individuelle; leurs surfaces externes correspondent avec l'action intelligente de la nature. La peau est la limite vivante entre ces deux domaines; chacun des sens semble n'en être qu'une transformation ; elle est l'agent de la sensibilité générale. Considérée comme son organe, elle ne donne que les *notions* les plus confuses de quelques qualités du *beau*, puisque les sensations qu'elle procure sont purement affectives ; c'est-à-dire que l'action intelligente, bien que présente, ne peut être appréciée, y étant confondue avec le mouvement vital. On pourrait peut-être dire que plus son tissu est fin, délicat et artistement travaillé, plus les êtres sont intelligens. Lorsque, dans la plus parfaite des organisations, le toucher qui réside dans tous ses points aura reçu son éducation

de la *réflexion*, il fera connaître la solidité des corps, leurs formes, leur température, le poli ou la rudesse de leurs surfaces; et, en sentant le poids de la pierre que soulèvera la main, il *saura* que ce poids est celui du centre de la terre attirée par le soleil, relation *sublime* entre notre petitesse et l'infini.

Placés à l'extérieur de la peau, ayant leurs correspondances respectives avec le centre intérieur de perception, les sens sont les instrumens analytiques de la sensibilité, ses canaux de dérivation.

DU GOUT.

Dépendance du toucher, ainsi que tous les autres sens, le goût s'exerce d'une manière moins confuse. Il discerne, à l'aide des saveurs, les objets propres à l'alimentation. Il est des sens dont peuvent se passer certaines classes d'organisations; celui-ci est commun à toutes, il est le sens de l'animalité. Plus il domine chez les individus, plus il les courbe vers la terre et les matérialise.

Dans les grandes périodes de civilisation, l'homme qui tire ses jouissances les plus précieuses de l'exercice de la pensée, cherche à y associer les plaisirs que donne ce sens. Anacréon,

Horace, Chaulieu, Lafare laissent à douter si leurs joyeuses orgies tiraient plus de prix de la délicatesse des vins et des mets, que de leurs immortelles chansons.

Le Silleri, comme il en était sans doute pour l'ambroisie des poètes, a des effets presque immatériels. La possibilité de les intellectualiser à quelques degrés, a permis que la plus délicate de nos perceptions, celle qui juge instantanément les défauts et les beautés des ouvrages d'esprit, tirât son acception du plus obtus de tous nos sens et fut aussi nommée *goût*.

DE L'ODORAT.

Je ne conseille point à celui qui forme des projets de sagesse, dont les artères battent cent fois par minute et à qui l'âge n'a rien ôté de ses forces, je ne lui conseille point de respirer l'odeur de la tubéreuse et de l'héliotrope sur le sein de la jeune vierge que soulève la pudeur. L'odorat est l'excitateur de l'appareil nerveux (1); il éveille toutes les puissances de l'imagination,

(1) Sans fluide nerveux, comment expliquerez-vous l'action instantanée des sels volatils sur une personne tombée en défaillance?

mais ne forme aucun tableau. Tout ce que les poètes ont pu faire en sa faveur a été de faire répandre un parfum *divin* (1) par les cheveux de la déesse de la beauté, et de placer le jeune Jule au milieu d'une atmosphère d'odeurs suaves auxquelles donne un nouveau prix l'éclat des fleurs qui les répandent et l'ombre verdoyante qui enveloppe de toutes parts le petit-fils de la reine de Cnide et d'Amathonte.

Suivant que les odeurs s'adressent au système nerveux cérébral ou viscéral, elles excitent la pensée, ou les affections voluptueuses. Chez tous les peuples un peu avancés dans la civilisation, on a offert de l'encens aux dieux et des fleurs à sa maîtresse.

DE LA VUE.

Les perceptions données par les trois sens précédens sont tellement affectives, tellement indéterminées, que la mémoire ne peut les discerner, s'en emparer, les enregistrer et, par conséquent, les approprier au *beau* et au *sublime*. Certaines perceptions tactiles ont, il est vrai, été

---

(1) *Divinum vertice odorem*
Spiravere. (VIRGILE).
Ubi mollis amaracus illum
Floribus, et dulci spirans complectitur umbrâ. (Idem.)

circonscrites dans des noms particuliers : nous disons d'un corps qu'il est *rude*, *poli*, *raboteux*; il en est de même de certaines saveurs dites *suaves*, *fortes*, *nauséabondes*; mais aucun de ces mots ne spécialise les qualités jusqu'au point de donner l'idée de la sensation. Ils font moins connaître la chose que quelques circonstances qui ne leur sont point propres et qui sont communes à une foule d'autres objets. Un corps est *doux* au toucher; le sucre est *doux*; l'odeur de rose est *douce*. On se rappelle le nom des perceptions tactiles des saveurs et des odeurs; mais pour se rappeler ce qu'elles sont, il faut les éprouver de nouveau. Cette disposition tient à une haute prévision : si la mémoire eût pu donner aux animaux les sensations du tact, du goût, de l'odorat, la vie, comme le tison de Méléagre, se serait rapidement consumée en des jouissances indiscrètement provoquées.

La nature organique et animée va faire un pas de géant, sans pourtant arriver encore au beau et au sublime. Toutes les perceptions de la vue seront définies et circonscrites; on ne verra qu'en distinguant (1); chaque objet sera un mot du livre de l'univers, mais ce mot symbolique unique-

(1) On est presque entièrement passif en *voyant*; *distin-*

ment perçu chez les animaux par le *moi affectif*, ne leur apprend que ce qui tient à leurs besoins; il ne leur dit rien de l'objet en lui-même et de ses rapports avec l'ordre universel. Il ne savent qu'épeler, ils ne savent point lire; ils ne perçoivent du beau que sa nuance inférieure correspondante à leur existence et à leur conservation, sans pouvoir en profiter pour atteindre à des sentimens et à des notions plus élevées.

Dans la vision ordinaire, l'intelligence est obligée d'instruire l'œil qui, sans elle, verrait les objets confondus et sans relief, ainsi que le prouvent les aveugles-nés auxquels on a fait l'opération de la cataracte. Dans le *Diorama*, c'est cette même intelligence qui trompe les sens et qui fait voir les objets sous de fausses dimensions, en écartant tout moyen étranger de comparaison propre à vérifier l'erreur, et en coordonnant toutes les parties du tableau entre elles et à la mesure de l'homme. Il n'est point de preuve plus frappante de notre double substance. Comment les sens, s'ils étaient seuls, pourraient-ils rectifier leurs propres illusions? Comment se désa-

---

guer exige un autre degré d'activité; d'où la différence entre les mots *voir* et *regarder*. Toute idée, toute pensée est limitation, circonscription.

buseraient-ils de leur propre fait? Comment l'œil pourrait-il savoir que l'objet dont il sent et touche effectivement l'image est à plusieurs millions de lieues? Comment surtout se tromperait-il lui-même en créant des dimensions différentes de la réalité? Dans la vision naturelle, les objets prennent leur forme et leur place, après une vérification du toucher et de la locomotion; dans la vision artificielle du Diorama, ils prennent une forme et une grandeur autres que celles qu'ils ont effectivement, par une transformation que leur fait subir l'intelligence. *La peinture du Diorama est toute idéologique.*

Tout ce qui tend à démontrer que nous ne sommes point une substance unique matérielle, ne saurait être un hors-d'œuvre. Nous espérons donc que l'observation suivante ne sera point jugée oisive et déplacée. — Un convalescent est forcé d'assister à un repas splendide et délicat; sa raison et le régime auquel il est assujetti lui conseillent de ne point se livrer à son appétit. Mais son odorat, ses yeux, les glandes salivaires, l'estomac, les viscères, l'organisation entière, l'exemple des autres convives sollicitent sa convoitise. Il s'abstient néanmoins : est-ce le corps qui meurt de faim, qui empêche le corps de manger ?

DE L'OUÏE.

L'œil, un des chefs-d'œuvre de l'ouvrier suprême, dans lequel se réfléchit et s'analyse tantôt un monde, tantôt un ciron, est travaillé encore avec moins d'art et de délicatesse que l'ouïe (1) dont les relations ne peuvent néanmoins, lorsqu'elles sont purement affectives, arriver au *beau* et au *sublime*.

Remarquons l'admirable gradation par laquelle, au moyen du perfectionnement des sens, la nature s'élève des sentimens les plus restreints, aux affections de rapport les plus étendues et les plus profondes.

Le tact ne s'exerce que par une application immédiate à l'objet qui ne fait que se prêter momentanément, et sans rien livrer de lui-même, et qui n'exerce qu'une impression purement mécanique. Le goût, par une action chimique, décompose les comestibles, et les transmet aux forces vitales pour être soumises à l'absorption et à l'assimilation. Sans contact immédiat, les corps

---

(1) « Quelle que soit la délicatesse du sens de la vue, celle « de l'ouïe est encore plus grande. » *Physiologie de M. Broussais*, pag. 77.

odorans donnent, à quelque distance, avis de leur présence et de leurs qualités, tandis que l'œil perce les profondeurs des cieux et y discerne les étoiles qui les parcourent. Mais considérons ce sujet sous de nouvelles faces.

L'action du tact est toute extérieure; celle du goût renouvelle ce qu'il y a de plus intime dans la totalité de l'organisation; l'odorat fait part au tissu nerveux de parties plus subtiles que les molécules nourricières. La vue s'empare de la lumière, qui, introduite dans les élémens organiques, les électrise et les empêche de s'étioler. Plus intime et plus subtile, l'ouïe aboutit à l'intelligence et communique avec elle au moyen du son, effet de l'air brisé et polarisé.

La chimie vivante de l'odorat, plus parfaite et plus analytique que celle du tact, l'est moins que celle de l'œil dont l'action est si subtile que d'habiles physiciens ont douté (sans fondement néanmoins, suivant notre opinion) si la lumière qu'il réfléchit et décompose est matérielle. Ces quatre instrumens de la sensibilité n'ont en vüe que l'individu et sa conservation. L'ouïe, sœur de la parole et de l'intelligence, est le sens de l'espèce, des sentimens moraux et de la sociabilité. L'ouïe d'un animal suppose la *voix* correspondante d'un autre animal; la voix et l'oreille

ne sont qu'un même instrument qui parle et se fait entendre au *moi*. Mais la *voix* n'est à la *parole* que ce que la *sensibilité* est à la *réflexion*.

Que servirait la voix au polype? Il n'a besoin que de lui-même. Chaque être sensible, d'une organisation un peu élevée, a son cri, sa voix bien comprise de ses semblables et surtout de sa compagne. La cavale frémit au hennissement de l'étalon; la poule répond au chant du coq et cherche ses caresses par un mouvement qui l'en rapproche en menaçant de l'en éloigner; les chansons du rossignol enflamment son amante, ou, lorsqu'elle est devenue mère, charment les ennuis de l'incubation.

La *voix* analyse donc le son, transmet et communique des affections, bien peu nombreuses à la vérité. Dans son moyen, quoique borné, elle s'élève vers le beau, en devenant luxe, agrément, relations morales.

Les physiologistes qui pensent qu'on ne peut être philosophe lorsqu'on croit à une *ame*, pourront bien disséquer et montrer toutes les parties qui entrent dans la composition des sens; ils pourront bien décrire *l'œil*, *l'ouïe*, *l'instrument vocal*, *le tissu de la peau*, et les procédés par lesquels ces organes rendent le mouvement qui leur est communiqué; mais s'ils n'ont recours

à un *moi percevant* (et l'on ne peut percevoir sans intelligence), nous les défions de concevoir et de dire ce qu'est le *sentiment*, la *vision* et l'*audition*. Toutes nos sensations donnent des idées ou des affections; or les *affections* et les *idées* échappent au microscope et au scalpel, et n'en sont pas moins la partie la plus essentielle de nous-même.

Il est des sensations particulièrement destinées à nous tirer hors de nous, et à nous faire connaître les objets qui les causent; il y en a d'autres destinées à nous attirer en nous-même, pour que nous puissions nous y étudier, et qui nous modifient par le plaisir et la douleur.

Celles de la vue sont dans la première catégorie et spécialement relatives aux objets extérieurs;

Celles du tact sont mixtes, relatives à nous et aux objets;

Celles du goût et de l'odorat sont ensevelies dans notre organisation;

Celles de l'ouïe sont analogues à l'intelligence et à nos relations avec nos semblables.

Toutes néanmoins donnent, à quelques degrés, des *perceptions* et des *affections*. La *vue* a ses *plaisirs*, et le goût réclame une parenté éloignée avec les *idées*.

Avant de chercher comment la nature, après avoir gradué et assorti, dans l'animalité, les diverses nuances des sentimens purement *affectifs*, parvient, dans l'humanité, au beau et au sublime, qu'il nous soit permis de chercher jusqu'à quel point est inexacte l'expression de *relations morales*, dont nous nous sommes servis tout à l'heure en l'appliquant aux animaux.

Il nous semble que cette suprême directrice, fidèle au plan général de ses ouvrages, où tout s'enchaîne et se met en évidence par des passages insensibles, n'a fait éclore dans le cœur de l'homme le dévouement, l'abnégation, la moralité, qu'après avoir ébauché ces sentimens dans le règne secondaire. Tout l'univers n'est-il pas analogie?

Sans parler du chien qui, bien que pressé par la faim, garde fidèlement le dîner qu'on lui confie; qui, au péril de sa vie, défend son maître et meurt sur sa tombe en refusant toute espèce de nourriture; sans prendre en témoignage la petite vache, les fourmis et les hirondelles de Dupont de Nemours (1), nous nous contenterons de citer deux faits. L'un s'est passé presque sous nos yeux; le héros ou plutôt les héroïnes

(1) Voyez son Mémoire sur l'instinct.

de l'autre, sont vivantes. Après en avoir pris connaissance, le lecteur jugera s'il peut s'empêcher de penser que les animaux ne sont pas totalement étrangers à certaines affections morales.

M. Daniel, qui tient une très-bonne pension à Choisy-le-Roi, était propriétaire d'une levrette fauve qui, au premier coup de cloche annonçant les repas, accourait au réfectoire pour y faire une cour intéressée aux élèves. Un jour, on était à dîner : tout à coup on entend des cris lamentables de détresse qui viennent de la rue; aussitôt la levrette court à la corbeille où était le pain coupé en morceaux; elle en prend un, et court l'offrir à un chien aux abois, qui avait imploré son assistance et qui le dévore précipitamment. Elle revient, à la hâte, prendre un second morceau que mange avidement son hôte affamé. Ainsi secouru et entièrement restauré, le chien prend sa course emportant sans doute un souvenir plein de reconnaissance pour sa charitable bienfaitrice.

M. Lefèvre, qui tient les voitures publiques de Choisy-le-Roi, a une belle chatte blanche, dont la mère appartient à une de ses parentes qui demeure non loin de chez lui. Celle-ci (c'est de la mère que je parle), déja vieille, fait encore

des petits, mais n'a point de lait pour les nourrir. La tendresse maternelle est ingénieuse : lorsqu'elle a mis bas, elle les prend un à un dans sa gueule, et les porte à sa fille qui partage sa tendresse et son lait entre ses frères utérins et sa propre progéniture.

Concluons qu'il est assez probable que les animaux ne sont pas seulement des machines à nutrition, mais qu'on peut en outre les considérer comme *des organisations secondaires en rapport avec des intelligences susceptibles de quelques degrés de perfectionnement.* Leur moralité n'en reste pas moins circonscrites dans une sphère qui n'embrasse que les individus de la même espèce, ou qui, pour ne point rompre les transitions par lesquelles tout est lié dans l'universalité des choses, ne touche qu'aux classes qui lui sont immédiatement supérieures ou inférieures. Ainsi l'amitié que le chien est apte à concevoir pour quelqu'un de ses semblables, pourra s'étendre au cheval et à l'homme, et descendre à des êtres un peu moins nobles que lui. Voyons maintenant comment, dans notre espèce, la nature s'élève à la perception de l'ordre universel, source du beau et du sublime.

SECTION II.

DES FACULTÉS PRODUCTIVES DU BEAU ET DU SULIME.

CHAPITRE PREMIER.

De la Réflexion.

Ici l'harmonie des inégalités intellectuelles s'élève à un mode supérieur d'activité. Le plus haut degré de celle-ci, dans l'animal le plus parfait, ne lui fait connaître des objets, dont le nombre est, à son égard, très-borné, que leurs rapports avec ses besoins de nutrition et de reproduction. A cette activité primitime, plus grande encore dans la constitution organique de l'homme, se joint la réflexion qui en fait un être propre à étudier les objets en eux-mêmes, à connaître leurs qualités et leurs rapports entre eux, avec lui, et avec l'ensemble des choses. La perception purement *affective,* suffisante à des besoins corporels (sans laquelle ne peut exister ni sentiment ni intelligence), reste attachée à l'impression

et se perd dans les mouvemens de l'organisation, après l'avoir avertie de ce qui lui manque et de ce qu'elle a de trop, et lui avoir indiqué et fourni les moyens d'assimilation et d'excrétion; elle ne peut se dégager de l'affection extérieure et intérieure, elle y est enchaînée et esclave. Le domaine de la *réflexion*, nécessitée par des besoins intellectuels, est celui de l'univers; son indépendance n'a de bornes que sa nature, que ses propriétés natives et données. L'impression a beau la flatter, la solliciter, l'engager à s'abandonner aux affections qu'elle produit, à ne point s'en séparer; fidèle à sa destination, elle s'arrache à un étroit égoïsme, considère ce qui agit sur elle, le ramène en soi, l'y tourne et retourne dans tous les sens, l'y considère sous toutes les faces, sous tous les rapports, et s'en forme des notions appropriées à son essence. Bien plus, elle rentre en soi pour s'y considérer, car *elle n'est que l'intelligence étudiant ses modifications, ses impressions et la cause de ces impressions; tandis que la perception affective est l'intelligence exclusivement attachée à l'effet direct de l'impression* (1). Concentrée dans ce

---

(1) Dans l'usage ordinaire, on entend par *sensation* la *perception* purement *affective*, c'est-à-dire la perception de

monde intérieur, aussi profond que l'autre est vaste et sublime, elle devient pour elle-même spectacle et spectateur. Dans ces deux univers, inégalement infinis, elle trouve l'*ordre*, le *beau*, le *sublime*.

---

l'effet d'un mouvement organique uniquement relatif au *plaisir* et à la *douleur*, produisant des *effactions* et non *idées*, celles-ci ne tenant leur existence que de la *perception réflective*.

CHAPITRE II.

De la Conscience.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'intelligence a sa nature, ses propriétés données et non acquises, conformément auxquelles elle est obligée d'agir (1). Cette nature et ces propriétés obéissent aux lois dont elles dérivent et qui les maintiennent ce qu'elles sont. Or, l'être intelligent ne peut se conformer à ces lois, sans percevoir leur action ; *l'intelligence percevant l'action des lois primitives est conscience.* Lorsque cette action a pour but de *connaître*, elle produit *évidence*, conscience de l'esprit; lorsque son but est de *vouloir moralement*, elle se révèle à la conscience proprement dite ; lorsque son but est de faire agir organiquement, la conscience prend le nom de *sens intime;* lorsqu'elle donne

(1) S'il en était autrement, il ne tiendrait qu'à notre intelligence ou aux caprices de ce qu'on appelle hasard, de cesser d'être intelligence humaine. L'homme pourrait à volonté *penser* comme un singe, ou comme un chérubin.

avis de l'existence physique et intellectuelle, elle est *sentiment.*

Dans les idées et les notions universelles (1); dans les sentimens instinctifs communs aux hommes de tous les temps et de tous les lieux (2); dans les inspirations de l'instinct moral qui nous révèle le juste et l'injuste (3), nous sommes donc en rapport avec les lois qui fondent notre nature, nous communiquons avec l'infini; nous sentons l'*ordre*, le *beau*, le *sublime.*

Si nous ne parlons point ici du beau et du sublime, produits par l'instinct de sociabilité, c'est qu'il a pour fin de déterminer les actes vertueux qui maintiennent et perfectionnent les associations humaines, actes toujours précédés et accompagnés de sentiment et de pensée tenant au sublime. Ce sublime n'est pas dans l'acte, mais dans le motif. Nous sommes encore moins tenus de parler des effets du *sens intime*, puisqu'ils n'ont rapport qu'à la conservation et à la reproduction corporelles. Ne pourrait-on pas dire néanmoins qu'il y a aussi du sublime dans

(1) Voyez le 2e Tableau synoptique du tome 4e du *Rapport de la Nature à l'Homme*, etc.

(2) Voyez le 2e Tableau synoptique du tome 1er.

(3) Voyez le 3e Tableau synoptique du tome 4e.

le maximum de la perception organique *affective* qui anéantit momentanément nos facultés en les exaltant et en les poussant au-delà des dernières limites de la sensibilité?

Tandis que le sens intime ne s'arrête qu'aux affections organiques, le sentiment embrasse en même temps la pensée, lie la *perception affective* à la *perception réflective*, les effets du système sympathique à ceux du système cérébral; il est le truchement de la matière et de l'intelligence, crépuscule entre l'être et le néant.

Mouvement vital de tout notre être, il nous révèle à chaque instant et nous fait goûter nos deux existences, les confond sans les unir, nous balance de l'une à l'autre, du passé dans l'avenir à travers le présent. Delà les rêveries du Sauvage qui, sous les phénomènes sensibles, sent les lois invisibles qui l'interrogent et l'inquiètent sur sa destinée, les songes des amans, la mélancolie des ames tendres; vague enchanteur, mais dangereux, qui ferait de la vie un roman, l'userait sans l'employer, et nous laisserait stationnaires dans la lice, s'il n'était défini et ramené à ses dérivés positifs et primordiaux, pitié active, amour de la justice, de la patrie, admiration, amitié, sentimens divins, noble prérogative de la race humaine.

Le sentiment étant l'action de toute notre constitution nous présente confusément, comme dans un miroir magique, nos rapports et notre destinée; il est quelquefois guide plus sûr que la raison, moins sujet à être égaré parce qu'il est moins dépendant de nos acquisitions et de notre volonté. Pressentiment du génie, il lui fournit de soudaines et nobles inspirations; jamais inactif, résidant au centre du corps humain, d'où, à l'aide de la réflexion, il compose nos affections et les présente sous mille formes variées; nous le nommerons, quoi que la critique puisse en penser, *l'imagination du système nerveux sympathique.*

CHAPITRE III.

De l'Imagination.

La vue donne les objets un à un ; la mémoire les transmet successivement ; l'imagination, prisme de l'intelligence, réflexion de la mémoire, motrice du fluide nerveux, force créatrice, les donne simultanément groupés en vastes et brillans tableaux ; elle est le miroir vivant des grandes scènes de l'univers, cette ombre sublime, ce reflet obscur de l'être souverain. L'imagination nous communique donc, dans les merveilles du monde, l'*ordre*, le *beau*, le *sublime*.

On pourra nous dire que, puisque nous tenons pour cause du sublime l'action de l'infini sur nous, il n'est point de sensation qui ne puisse le produire. Nous répondrons que de ce qui précède il résulte non que toute sensation le donne, mais celle-là seulement qui est réfléchie et qui d'abord nous frappe de la vérité, de l'utilité (1) et de la grandeur de l'objet : à ces li-

(1) Agrément est utilité.

mites supérieures du beau est placée une force d'attraction et d'impulsion qui s'empare de nos facultés étonnées et ravies, et les lance dans la sphère de l'infini.

SECTION III.

PAR QUELS PROCÉDÉS ET QUELS MOYENS, LES FACULTES PERCEPTIVES ET PRODUCTIVES DU BEAU ET DU SUBLIME PARVIENNENT A LES REPRODUIRE.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Idée-parole.

Nous ne faisons point l'injure à nos lecteurs de croire qu'ils ne regardent point les trois facultés capables de percevoir le sublime, dont nous venons de parler, comme une seule et même essence, considérée sous des points de vue différens, modifiant diversement, diversement modifiée, et, par conséquent, tantôt passive et tantôt active; dans ce dernier cas, sortant d'elle-même pour s'y considérer, ou pour connaître les objets hors d'elle.

Pour connaître, quel sera son premier mode d'action, si ce n'est de distinguer un objet d'un autre objet? On ne peut pas plus connaître

que voir tous les objets à la fois. L'activité particulière de l'intelligence a l'effet de les séparer, de les circonscrire, d'en *tracer l'image*, en les renfermant comme dans un contour, est la parole intérieure ou la *parole-image*.

Cette parole est donnée à tous les animaux, mais bornée uniquement à leurs besoins de nutrition et de reproduction. Le singe, au premier aspect, distingue la banane ou la pastèque, qu'il a déja vues dans son imagination, et il se dit sans avoir besoin de réfléchir : voilà qui est bon à manger (1). Chez l'homme, la parole s'étend à tous les objets et à tous les besoins matériels et intellectuels. En voyant le soleil, non-seulement il dira, Cet astre me réchauffe, mais il pourra ajouter : Il me réchauffe, quoique éloigné de la terre de trente-trois millions de lieues. Chacun de nos semblables, quelque disgracié qu'il puisse être dans son organisation, recon-

(1) Le besoin excite-t-il dans les viscères une irritation communiquée au cerveau, l'animal aussitôt voit et reconnaît l'image d'un des objets propres à satisfaire ce besoin. La brebis court à la prairie; le renard va se mettre en embuscade; le singe grimpe au haut du palmier. L'une a vu l'image, *parole symbolique intérieure*, de l'herbe; l'autre, celle du lièvre ou de la perdrix, et le dernier, celle d'un coco ou d'un régime de bananes.

naîtra certains objets pour eux-mêmes. Le sourd-et-muet, au moyen de la *parole intérieure*, activité analytique, distinguera l'or de l'argent, la pierre du plomb et l'étoile d'une autre étoile, ce que ne font, ne peuvent faire et n'ont pas besoin de faire le singe, le chien et l'éléphant.

CHAPITRE II.

De la Parole parlée.

C'EST une loi naturelle que tout ce qui se passe à notre intérieur, tende irrésistiblement à se montrer au dehors. L'*impression* provoque l'*expression*. Voyez par quels efforts et quels gestes, le sourd-et-muet, à défaut de parole, cherche à manifester ses affections. Il parle des mains, des pieds, des yeux et de toute sa personne. Qu'on lui rende l'usage de l'organe vocal, il s'en servira aussitôt pour former des sons, poussé par une aussi irrésistible nécessité que celle qui détend le ressort de dessus lequel on ôte le poids qui le comprimait. La *parole parlée* est l'image, l'écho de nos sensations, le relief, la forme sensible de la *parole intérieure*, le contour qui crée la figure, sans être cette figure. On voit donc qu'on ne peut concevoir la pensée sans la parole, ni la parole sans la pensée, la parole sans pensée n'étant que bruit articulé, sans signification pour celui qui l'émet et pour celui qui l'entend.

D'une autre part, l'ouïe et la voix ont une connexion si intime qu'elles ne font qu'un seul et même instrument, et que l'oreille qui reçoit un son force le larynx et la glotte à vouloir les répéter, de sorte que nous parlons comme nous dansons, comme nous chantons, en vertu de l'étroite sympathie qui existe entre certains organes, entre l'intérieur et l'extérieur. Il n'y a donc pas plus transmission originaire d'une langue que d'une danse et d'une musique primitives, à moins que cette langue ne soit celle que nous souffle et nous apprend la nature, et dont les élémens correspondent aux pièces diverses dont se compose l'organe vocal et représentent les formes natives et essentielles de la pensée. De ces sons constitutifs, la réflexion, le caprice et les circonstances ont tiré tous les idiomes de l'univers. Ceux qui, par respect pour la divinité, ont émis une opinion contraire, nous semblent s'être mépris dans leurs intentions, et avoir été contre leur but, en voulant débarrasser Dieu, une fois pour toutes, du soin de faire parler l'homme, et le soulager du miracle permanent par lequel notre nature reproduit sans cesse d'elle-même la pensée et la parole.

Une langue traditionnelle donnée à l'homme suppose aussi tradition de science, car le langage

est le récipient de la science qui ne fait qu'un avec lui. Alors auraient été donnés à l'homme les noms des idées abstraites qui n'auraient point encore été généralisées, et ceux des arts que la série des siècles seule devait faire découvrir. On aurait eu le nom des objets avant l'existence de ces objets. Que ne suppose-t-on également l'existence d'une musique révélée et traditionnelle? Dans cette hypothèse, Dieu aurait mis Adam et Ève dans le cas de lire et de chanter à livre ouvert les partitions de Gluck et de Piccini.

Pour connaître les transitions par lesquelles l'instinct et la réflexion ont amené l'homme jusqu'à l'invention de l'imprimerie, nous renvoyons au tableau synoptique qui se trouve à la fin de l'ouvrage.

L'écriture syllabique et littérale n'est qu'une traduction de la parole; l'écriture symbolique est la peinture de l'objet et la traduction de la pensée; l'écriture hiéroglyphique est aussi la traduction de la pensée, mais moins directe et purement métaphorique. L'écriture littérale peut tout exprimer; l'écriture symbolique ne représente que ce qui est visible; l'écriture hiéroglyphique ne peut que donner à deviner. Quatre lettres *traduisent* le mouvement des lèvres qui disent *bœuf*; la peinture de cet animal en *sym-*

bolise l'idée ; l'*ame* aura pour *hiéroglyphe* un papillon.

Nous verrons ailleurs quel rapport les sons, les articulations, leurs arrangemens, leur coordination aux lois et aux mouvemens de la pensée ont avec le beau et le sublime, sans que, pour cela, il y ait un *sublime de mots*.

CHAPITRE III.

De la Pensée et du Jugement.

Les idées sont les matériaux de l'édifice qu'élève l'intelligence; elles sont son premier moyen. Réunir deux de ces élémens est le second progrès de son activité. D'abord elle a dit : *Cela.* Immédiatement et nécessairement elle dit : *Cela est* (1). Elle a réuni deux idées dont se compose la pensée dans toute sa simplicité. Déja sont caractérisées l'individualité et l'universalité, le nom et le verbe, qui, par leurs alliances, leurs inflexions et leurs filiations donneront naissance à toutes les langues.

Quand vous avez dit : *Cela est*, qu'avez-vous affirmé? que *cela était existant.* Vous avez lié un sujet à un attribut par une existence commune; vous avez formé un jugement. Le jugement n'est ainsi qu'une pensée complétée, l'affirmation de

(1) L'opération primitive de notre esprit proclame l'existence absolue.

l'existence individuelle par le concours de l'existence absolue. Un seul jugement peut se passer d'attribut. Dans celui, *Dieu est*, l'existence absolue, le verbe est en même temps attribut. Les compositions les plus compliquées de l'esprit humain se résolvent en jugemens, en pensées, en idées. Dans les idées, les pensées, les jugemens, vous trouvez vérité, utilité, grandeur, immensité. Toute idée limitée dans notre être, lui est antérieure (1), a pour date de son existence l'éternité, et pour base l'infini. Elle passe en nous, elle nous modifie, nous agrandit; elle est nous, arrhe et gage d'immortalité (2), sans cesser d'appartenir au propriétaire du temps et des intelligences.

---

(1) Puisqu'il n'en est point qui ne dérive des *lois* qui font de l'homme un *être pensant*.

(2) D'après cet aperçu, le bon et le méchant se font un trésor éternel de pensées et d'affections agréables ou douloureuses, et se préparent un paradis ou un enfer dans leur mémoire, dont les souvenirs, quoique momentanément susceptibles d'être effacés, ne sont point, pour cela, ainsi que le prouve l'expérieuce, irrévocablement perdus pour l'intelligence.

CHAPITRE IV.

De l'Analyse et de la Synthèse.

Nous ne pouvous rien reproduire qu'en réunissant (1); nous ne pouvons réunir que des matériaux existans, des idées, des pensées et des jugemens. L'analyse donne ces matériaux; la synthèse en forme un tout.

Mais presque jamais l'esprit n'a besoin de l'objet entier, car chaque objet a des relations avec tout ce qui existe, et il s'épuiserait lui-même s'il voulait les épuiser. Il n'a égard qu'aux qualités qu'il cherche pour le moment; il les détache de l'objet, il les *abstrait* (2) par l'*analyse;* il joint ensuite, par la *synthèse*, à d'autres matériaux ces qualités *abstraites.* Tout est ainsi, dans l'ouvrage de l'homme, décomposition et

(1) La nature produit en outre en métamorphosant. Peut-être peut-on en dire autant de l'homme, qui assimile à sa forme les élémens de ses créations.

(2) *Abstrahere*, ôter, retrancher.

composition. Mais les pensées les plus compliquées ont pour élémens des idées simples, intuitives et instinctives; les jugemens reposent sur l'existence; et les raisonnemens ont pour base la raison qui elle-même suppose une *raison absolue* antérieure, lui servant de point d'appui et de *criterium* : mais l'analyse a toujours lieu dans une *synthèse* déja existante (1), et la *synthèse artificielle* n'est elle-même qu'une analyse dans la synthèse universelle. Le *beau* et le *sublime* ne peuvent donc naître que de la contemplation, de l'étude et du *sentiment de la nature*.

---

(1) Cette synthèse est ou l'esprit de l'homme, ou les lois qui le font ce qu'il est, ou les objets et les qualités avec lesquelles il est en rapport.

CHAPITRE V.

Matériaux du Sublime.

La plus subtile des analyses nous ramène à notre moi ; la plus vaste des synthèses nous élève à la compréhension (1) de Dieu. La nature est le terme moyen, l'échelle mystérieuse, à l'aide de laquelle nous allons et venons de l'une à l'autre de ces grandes réalités. Nos affections et nos pensées, les êtres existans et leurs lois, la divinité, sont les uniques sources du beau et du sublime, puisqu'elles sont l'unique objet possible de nos perceptions.

Comment notre esprit mouvra-t-il ces matériaux, dont chacun a pour mesure un infini de divers ordres, infini auquel participent leurs moindres parcelles et leurs moindres attributs ? Comment présentera-t-il avec *vérité*, sans laquelle il ne peut exister de *beau*, ce qui ne peut être conçu en soi-même dans son intégrité ? Nous allons essayer de répondre à cette question dans le chapitre suivant.

---

(1) Compréhension adéquate non à l'objet, mais à nos facultés.

CHAPITRE VI.

Il y a trois facteurs du Beau et du Sublime, ainsi que de toute pensée. Leurs rapports.

L'HOMME est un être relatif : s'il pouvait connaître la moindre des choses dans son essence (toute essence est absolue), il ne serait plus un être fini, et le contenant se trouverait plus petit que le contenu. Chaque objet ayant sa connexion avec tous les autres, et renfermant, dans la loi qui le régit, la raison de la loi qui régit l'univers, ne peut entrer, avec toutes ses relations, dans l'esprit de l'homme. Nos connaissances, limitées par nos propres limites, sont composées 1° de l'objet et de ses qualités impressives et affectives, analogues à notre nature, 2° de notre action sur ces qualités qui se les assimile, 3° du *rapport* entre l'objet, ses qualités et notre action intelligente; rapport qui, perçu et exprimé, forme et manifeste nos connaissances (1),

(1) On peut définir la *connaissance : relation perçue entre notre moi et la vérité*, ou *ce qui est.* Cette sorte de connaissance est la seule qui puisse être donnée à des êtres finis. La connaissance de l'*affection* ou de l'idée, en nous - même,

lesquelles sont un *effet* (1) *primitivement voulu*, résultant de la double action de l'objet sur nos facultés et de nos facultés sur l'objet, et qui, pour n'être ni l'objet ni nous-même, n'en est pas moins réalité (2). Il en est comme du produit de l'assimilation, qui n'est ni l'aliment ni la force vitale, mais qui participe de tous les deux.

La même chose se passe à l'égard du beau et du sublime : pour les produire, il faut le con-

---

est pleine et positive; la connaissance de la *cause* de l'affection ou de l'*objet* de l'idée est partielle et relative.

La science de l'homme ne sera donc jamais, quoi qu'il fasse, que la connaissance de quelques parcelles de la *vérité*. Nous saurons que Dieu est, mais non ce qu'il est; nous saurons que la pierre tombe, mais non *pourquoi* elle tombe. Ou, si nous l'apprenons un jour, nous n'en ignorerons pas moins la cause antérieure à la dernière. L'homme serait-il assez insensé pour se plaindre de ne pouvoir *comprendre toute la vérité?* Qu'il se console! il pourra, durant l'éternité, puiser à cette source sans jamais l'épuiser.

(1) Nous ne comprendrons jamais la *nature d'un effet*, parce que nous ne comprendrons jamais celle d'une *cause*.

(2) Rapport, liaison entre deux objets semblables, et différens, est un fait, un acte, une loi divine, par conséquent *réalité*. D'un côté, il aboutit à nous; de l'autre, à l'objet. Nous sommes sûrs de ce qu'il produit en nous, ainsi que de l'existence et de quelques qualités de son autre extrême, ou de ses deux autres extrêmes, lorsque nous considérons le rapport de deux objets entre eux.

cours de la nature (mot dans lequel nous comprenons les lois qui la régissent et qui ne sont que la volonté de son auteur) et celui de notre action intelligente sur l'objet et sur les lois auxquelles il obéit. Le résultat de cette double cause, perçu et exprimé, sous certaines conditions dont nous aurons occasion de parler, donne le sentiment et la manifestation du sublime.

Ainsi nous connaissons la vérité, non en soi, mais dans ce qui nous est relatif; nous percevons le beau et le sublime, non point dans leur entité absolue, mais dans ce qu'ils ont d'analogue avec nos facultés (1). D'où il suit qu'il faut chercher, non à *imiter* (comment imiter un effet moral?) (2), mais à *exprimer;* et que, dans les ou-

(1) Nous pouvons donc connaître de l'univers tout ce qui y est relatif à nous , champ immense et sans bornes. La connaissance des natures , des essences n'est *relative* qu'à la Divinité.

(2) Moins les objets ont rapport à nous (la matière brute par exemple), plus on est forcé , lorsqu'on les représente, de se rapprocher de la une réalité. Néanmoins si l'on ne veut passer pour copiste servile, on doit, même en peignant les choses inanimées, être moins esclave de la ressemblance matérielle, que s'attacher à rendre l'harmonie et l'*effet* de leurs rapports.

vrages de l'art les plus matériels, il entre nécessairement de l'idéal (1), puisqu'ils résultent en partie de l'action de notre esprit et qu'ils sont appropriés à son mode de compréhension.

Ne négligeons pas de faire observer que ce qu'il y a de plus essentiel dans le beau et le sublime, ce qui en constitue la *réalité idéelle*, provient de l'action de la munificence divine combinée avec notre propre activité. Le *sublime est rapport instantanément perçu entre notre moi et l'infini*, réalisation momentanée de nos immortels pressentimens.

Faisons également remarquer que les facteurs de la sensation sont les mêmes que ceux du beau et du sublime (2), et que, depuis la plus obs-

---

(1) Peut-être faudrait-il admettre dans notre langue le mot *idéel*, pour laisser au mot *idéal* sa signification spéciale. L'*idéel* est le réel intellectuel, par exemple, nos propriétés, nos facultés morales ; l'*idéal* est une combinaison résultant de l'action de l'idéel, ou une vue, une perception de l'idéel dans son type. Lorsque la forme ou le sentiment de l'*idéal* est passé en nous par la perception, il devient *idéel*, partie de nous-mêmes.

(2) Nous n'avons point jugé à propos de donner le mouvement organique pour un des élémens du sublime, bien qu'il accompagne tout sentiment et tout acte de l'intelligence.

cure de nos affections jusqu'à nos idées, nos connaissances, nos affections les plus élevées, tout l'univers physique et moral, la moindre de ses parties matérielles et ses plus admirables lois, nous sont donnés dans chaque perception, *rapport entre nous et les objets*. Nous sommes, de toutes parts, enveloppés du sublime, mais nous ne pouvons le percevoir que d'une manière analogue au développement de nos facultés et suivant que les accidens en font jaillir, aux yeux de notre ame, les éblouissantes étincelles. L'arc-en-ciel ne brille pas toutes les fois que le soleil éclaire un nuage. Un Dieu est là, mais il faut l'en faire sortir, comme Michel-Ange le disait de chaque bloc de marbre. Cette évocation est le privilége du génie.

Résumons ce chapitre en disant que notre *moi*, la *nature* (dans laquelle nous comprenons son auteur), les rapports qui régissent les objets et leurs qualités, sont les trois facteurs du sublime. Nous avons établi que ses matériaux sont les mêmes que ses facteurs, parce que, en produisant, la nature et notre moi agissent sur eux-mêmes, et sont à la fois *œuvre et ouvrier*. Nous reviendrons à ces considérations dans la dernière section de notre ouvrage.

CHAPITRE VII.

Des formes du Beau et du Sublime, ou naissance des Beaux-Arts.

Il y a non-seulement sympathie mais presque identité entre notre extérieur et notre intérieur. Lorsque celui-ci est pressé et agité par une surabondance de vie, elle s'échappe et se manifeste par le mouvement de toute l'organisation, comme dans une espèce d'enfantement.

Mais le corps a son mouvement normal, mesuré par des temps et soumis à des retours périodiques. *La danse sera le mouvement mesuré et rhythmique de l'organisation.*

Ce mouvement prend des formes analogues à la variété des causes qui le déterminent. *Les danses seront aussi variées que nos sensations.*

Chez les sauvages et les peuples grossiers, elles expriment l'amour, la volupté, la haine, la colère, la vengeance. Les législateurs s'empareront de ce moyen puissant et le soumettront à un mode rapide ou tempéré, pour corriger ce qu'il y aura de trop impétueux et de trop lent dans les caractères qu'ils voudront fa-

çonner et coordonner au principe constitutif de la cité. Les danses seront liées au culte des dieux; elles serviront à faire éclater la joie des fêtes solennelles. Chez les nations les plus avancées, elles figureront les badinages de la frivolité, l'élégance des manières, les caprices de la coquetterie, la fuite et la poursuite des sexes, les rapports sociaux qui les séparent par les convenances, tandis qu'ils sont toujours rapprochés par la nature.

La danse peut donc s'élever du *joli* jusqu'au *beau*, et pourquoi pas jusqu'au *sublime?* Celle de l'hiérophante, dont les pas harmonieusement mesurés et figurant le mouvement des cieux montraient la puissance du moteur suprême, excitait sans doute dans l'ame des initiés le sentiment d'une religieuse admiration.

MUSIQUE.

La musique est sœur et compagne inséparable de la danse. Une étroite sympathie existe entre les mouvemens mesurés et rhythmiques du corps et l'organe vocal. Il est aussi difficile de danser sans musique, que de ne pas danser en entendant des chants vivement et habilement cadencés.

Le chant, voix accentuée des affections et des passions, est la langue du genre humain. Les

peuples les plus étrangers entre eux se comprennent dans leurs cris primitifs d'amour, de haine, d'horreur, de vengeance et d'admiration (1). Ces cris notés donneraient un alphabet universel.

Cette partie de la musique, base de la mélodie qui n'est que l'accord des accens, est du domaine de l'instinct; c'est par elle qu'on est musicien, comme c'est par une verve innée qu'on est poète; au lieu que l'harmonie est sous l'empire de nos facultés et tient aux travaux de la réflexion. L'on n'apprécie la musique artificielle des peuples avec lesquels on n'a point des communications habituelles, qu'après l'avoir étudiée et s'être familiarisé avec leur mode spécial de sentir. Comment, sans une préparation préalable, comprendre des sons, quoique naturels, mais dont le sens est en partie conventionnel? Comment être d'abord spontanément affecté de ce qui ne produit son effet qu'en réveillant des sensations déja éprouvées et qui tirent en partie

---

(1) Tous se sont écriés : *Oh !* en voyant le soleil, image sublime de celui qui, toujours présent, ne peut jamais être contemplé en face. Ainsi le caractère *O*, figuré par l'ouverture de la bouche de celui qui est en admiration, a été chez les premiers peuples le symbole du soleil et de la Divinité.

leur prix de l'art qui est venu à bout de les faire naître? L'action de ce moyen n'en est pas moins étendue et moins merveilleuse, parce que, mettant en jeu tout le système nerveux cérébral, il excite toutes les puissances de l'imagination et reproduit dans un court espace de temps les regrets, les jouissances et les longs pressentimens, sans néanmoins préciser et circonscrire aucune idée, aucune image, aucun sentiment dans des limites positives. « Ce n'est pourtant pas « que le sublime soit étranger à son art (celui « du musicien); mais ce sublime n'est jamais celui « de la pensée. Une harmonie divine vous arrache « à l'empire des sens, vous transporte dans les « hautes régions au milieu des chœurs célestes, « vous en fait entendre les accords, mais sans « pouvoir les faire comprendre. Vous êtes ravi, « séduit, vous admirez, mais sans connaître « l'objet de votre admiration. L'harmonie semble « vouloir ouvrir à l'intelligence les portes de « l'infini, et, retenue encore sur les dernières « limites du monde physique, lui faire pressentir « les merveilles du monde moral (1). »

---

(1) *Rapport de la Nature à l'Homme....*, etc., tome II, pag. 242.

PEINTURE.

Qui osera peindre le soleil? qui essayera de rendre la splendeur de celui sur lequel il ne peut arrêter un moment les regards? Vénitiens, Flamands, Espagnols, vous qui avez mis de l'air et de la lumière dans vos tableaux, qui avez ouvert et étendu l'immensité de l'espace sur une toile de quelques pieds, qui avez donné du relief à ce que le toucher ne peut apercevoir, et de la profondeur à ce qui est impénétrable, qui avez joué avec toutes les couleurs du prisme, ô que je vous plains lorsque vous êtes forcés de représenter le disque de l'astre du jour! L'enfant sourit auquel on dit que c'est là le soleil que vous avez voulu peindre; la réflexion de l'amateur se hâte d'écarter une fâcheuse comparaison: ô néant de l'art et de notre savoir!

Toute votre composition est forcément complice d'un premier mensonge; toutes vos teintes l'accusent et y participent. Comment se fait-il cependant que vos ouvrages nous séduisent et fassent illusion à notre vue? C'est dans votre habileté à *mentir* qu'est votre talent de persuasion. C'est parce que tout est d'accord dans vos fictions que nous n'en suspectons aucune; c'est

parce que votre *imitation* ne veut pas tromper nos yeux, mais notre imagination, complice de cette déception, et que ce n'est point sur la toile, mais en nous-mêmes, que vous nous faites voir les objets représentés. Ce qui n'est point vrai dans la réalité absolue, est vrai en nous : *la vraisemblance est la vérité des Beaux-Arts.*

Voilà donc le beau de la nature visible et intellectuelle à la disposition du peintre, avec cette différence que, dans la reproduction des scènes de l'univers matériel, l'artiste doit s'estimer heureux, lorsque son *imitation* n'accuse point trop l'infériorité de ses moyens ; tandis que dans les scènes du monde intellectuel, il peut porter à leur *maximum* notre pensée et nos sentimens.

Que sont les forêts de Ruysdall, les rochers de Salvator Rosa, les vallées du Poussin, auprès du sommet des Alpes et de leurs fraîches et ombreuses déclivités? Mais la pensée trouve en elle-même les moyens de se reproduire dans toute son intégrité : Jupiter foudroyant l'audace des Titans, que Junon lui désigne avec calme ; le dernier jour du monde et le genre humain appelé devant son juge ; le fils de Marie succombant sous le poids de sa croix ; son corps divin éclairant un tableau où sont manifestées les passions de la terre et les ravissemens du Ciel ; la

paix religieuse des fils de Bruno; l'ame de sainte Cécile dans son regard exstatique; la vertu souriant au milieu des tourmens, et triomphant de la tyrannie; ces sujets et mille autres atteignent à la plénitude et à toutes les hauteurs de l'*expression.*

SCULPTURE.

« La sculpture a des beautés plus graves et « plus austères que la peinture, parce qu'elle re- « présente spécialement les formes et les carac- « tères, et qu'elle est privée du charme du coloris. « Elle ne commence point par séduire les yeux « avant de séduire l'esprit. De préférence à sa ri- « vale, elle est appelée à offrir les héros, Minerve « et Jupiter à l'adoration des peuples.

Qu'en fera, dit-il, mon ciseau?
Sera-t-il dieu?

. . . .

« Le temps consacre les statues et les tableaux « et leur imprime la majesté des siècles qu'ils ont « traversés (1). »

---

(1) *Principes de littérature, de philosophie, de politique et de morale.*

ARCHITECTURE.

Asile de tous les arts avec lesquels elle n'en fait qu'un, digne séjour des héros et des dieux qu'ont créés la palette du peintre et le ciseau du sculpteur, l'architecture rivalise avec les chefs-d'œuvre dont elle réhausse l'éclat et dont elle-même s'ennoblit. Qu'elle est *belle*, qu'elle est *sublime* cette coupole du Panthéon que Michel-Ange a suspendue dans les airs! De quelle religieuse admiration nous accable l'aspect de la basilique du monde chrétien! Mais si le beau naît du rapport entre l'objet et nos facultés, que peut avoir de commun avec elles le marbre insensible? Avec des blocs étendus en surfaces perpendiculaires, coupés par quelques ressauts, taillés en voûtes hardies, élancés en colonnes lisses ou cannelées, sveltes ou massives, comment peut se faire entendre l'architecte? Que peut-il dire à l'intelligence? la pierre a-t-elle des sons? avons-nous une ouïe pour les entendre?

Supposez qu'un des côtés de la colonnade par laquelle on arrive au portail de la basilique de St.-Pierre, disparaisse tout à coup; la magie de l'effet disparaît en même temps. Un sentiment pénible se produit en place de l'admira-

tion. Pourquoi? parce que la constitution humaine fondée sur un type invariable, soumise à l'action d'organes doubles, amis et antagonistes, ne peut être que désagréablement affectée par la vue d'objets discordans avec ses propriétés primitives. Dans l'hypothèse précédente, l'ame souffre de ce que, pour ainsi dire, une de ses moitiés porte doucement sur un objet qui lui convient, tandis que l'autre est péniblement en l'air; tout ce qui blesse les proportions fait contresens à notre mode de percevoir. Nous voulons les proportions des objets entre eux, et des objets avec nous. Accouplez des colonnes d'ordre différent, ou de grandeurs inégales, vous mettez l'œil, et, par lui, toute notre organisation à la torture; quadruplez l'élévation et la grosseur de celles du Louvre, vous vous récriez contre l'impéritie de l'architecte, et votre imagination les éloigne, jusqu'à ce que les lois de l'optique les aient mises en harmonie avec vos propres dimensions.

Si, de l'observation des proportions, naît un *plaisir instinctif*, par la *réflexion* en est soudain agrandie et ennoblie la sphère.

Ce n'est plus des entassemens réguliers de pierre que la vue contemple dans ces pyramides sous lesquelles est obligé de s'affaisser le sol qui

les supporte; c'est la force et le néant de l'homme qui apparaissent dans ces gigantesques constructions au sein desquelles celui qui les a élevées s'est à peine réservé un espace de six pieds pour son cercueil.

Ces montagnes façonnées en colosses, ces temples et leurs colonnes taillées dans le roc et le granit nous atterrent de leur grandeur, et sont l'emblème de l'immobilité civile et politique de ces peuples dont les prêtres, souverains de leurs rois, se trouvaient si bien de ne vouloir autre chose que ce qui se faisait autour d'eux, par eux et pour eux.

Passons dans l'heureuse Grèce : la pureté, l'élégance, la majesté des formes présentent le marbre et la pierre réduits à de si justes dimensions, que le ciseau ne pouvait y laisser rien de plus, ne pouvait y laisser rien de moins, sans rompre un si parfait équilibre. Les plus énormes masses semblent légères, et les plus légères d'une solidité qui brave les siècles.

Chaque colonne eut sa parole; chaque ordre fut un idiome; chaque forme de temple et de construction fut un poème, manifesta sa pensée propre et produisit ses effets analogues. Les temples de Neptune et de Jupiter disent autre chose que celui des Graces et que

la modeste chapelle des nymphes amies des bocages.

Les mœurs des Romains restent impérissablement inscrites sur les monumens de la ville éternelle, et sur ceux que ses conquêtes ont donnés aux peuples civilisés par ses armes.

Austérité, grandeur, utilité et, par conséquent, *moralité*, sont le caractère de l'architecture dès Romains. Ils élevèrent des temples à la pudeur, à la concorde, à la paix, à la foi conjugale. Heureuse idée d'avoir placé l'entrée du temple de l'honneur dans celui de la vertu!

Élevez vos regards, cherchez de hautes pensées sous ces ogives gothiques, dont les arêtes descendent et viennent s'incorporer au tronc d'énormes pilastres, semés en longues files parallèles! Ne diriez-vous pas les dômes formés par les branches entrelacées des chênes séculaires (*a*)? Écoutons : ce sont les pas des Druides qui s'avancent silencieusement. Non : les sons obscurs que nous entendons se démêlent, s'éclaircissent, se développent, éclatent, se divisent et se confondent en remplissant l'immense enceinte de leur solennelle harmonie; les frémissemens des murs réveillés par l'orgue sont pleins de la majesté et des divines espérances de la nouvelle religion donnée aux besoins du monde.

Ces légers fuseaux debout sur eux-mêmes, et suspendus, comme par enchantement, aux bords des longues galeries qu'ils décorent; ces élégans minarets, ces murs capricieusement découpés et creusés en caractères saillans, vous font penser aux pays des sylphes et des fées, et de toutes les bizarreries de l'imagination échauffée par un soleil ardent.

Ouvrages des hommes, que votre voix se taise devant celle du temps! Il est plus sublime lorsqu'il détruit que lorsque vous édifiez! ses ruines sont plus éloquentes que la jeunesse de vos monumens! Il abaisse l'orgueil des tours que vous élevez, et sur les restes de leurs faîtes entr'ouverts, il implante le cyprès dont les rameaux agités par les vents signalent au loin la puissance de celui qui seul défie ses atteintes, et qui seul fait des ouvrages éternels!

POÉSIE.

Comment l'intelligence qui a réglé et mesuré les pas du danseur, caractérisé et animé le son renfermé dans de savantes limites, guidé l'œil et la main du peintre et du sculpteur, n'aurait-elle pas aussi ses lois inspiratrices qui la solliciteront à déployer ce que ses forces ont de plus

grand, de plus ravissant et de plus aimable? Régulatrice des beaux-arts, elle en sera le lien et le correctif (1) et perfectionnera leurs beautés qu'elle fera éclater dans une sphère plus noble et plus étendue. Tout ce qui pourra être vu, senti, pensé, imaginé, sera de son domaine. Elle sera l'écho et le miroir de toutes les harmonies, de toutes les lois et de tous les reflets magiques de l'univers.

I.

Tous les arts ne sont que le rapport de quelqu'une de nos facultés à quelques-uns des objets et à quelques-unes des impressions de la nature.

II.

La danse est le rapport de la plénitude surabondante du mouvement interne vital, à notre organisation extérieure.

III.

La musique est le rapport entre nos sentimens et nos perceptions affectives, et l'action des instrumens naturels et artificiels qui articulent, modifient et mesurent le son.

---

(1) Voyez le *Rapport de la Nature à l'Homme*...., etc., tome II, pag. 248.

IV.

La peinture est le rapport entre les formes et les couleurs et notre mode de les percevoir, c'est-à-dire entre nos facultés visuelles et intellectuelles.

V.

La sculpture est le rapport entre les formes et les proportions de l'être humain et notre mode de percevoir ces formes et proportions.

VI.

L'architecture est le rapport entre les formes et les proportions des objets inorganiques et notre mode de les percevoir.

VII.

La poésie est le rapport de la nature individuelle humaine, à la nature universelle; elle est mesure, mouvement et harmonie de nos facultés dans la perception de tous leurs rapports.

VIII.

On voit donc que tous les arts poussent l'homme de lui-même vers la nature et de la nature, le ramènent vers lui-même; le faisant osciller per-

pétuellement entre deux infinis de divers ordres, le moi *qui perçoit, et la* cause *de ses perceptions.*

IX.

Lorsqu'on perçoit un rapport suffisamment élevé, il y a sublime de sentiment; lorsque ce rapport est manifesté par un des moyens de l'art, il y a création.

X.

Le génie, faculté de saisir et de manifester cette sorte de rapports, voit l'infini dans le fini; il l'en dégage pour le revêtir des formes caractéristiques de quelqu'un des beaux-arts.

XI.

Ainsi les beaux-arts prouvent et expliquent ce qui existe, le moi, *le* non moi *et leurs* rapports; *sans le* moi, *le* non moi *et leurs* rapports, *vous ne pouvez comprendre les beaux-arts, ni expliquer ce qu'on voudrait substituer à ce qui existe* (1).

---

(1) Dans le *théopanisme*, Dieu enfanterait et sentirait le sublime dont nous croyons que la perception a lieu en nous; dans le *panthéisme*, ce serait la *matière* qui le produirait et l'éprouverait.

XII.

On voit encore que l'homme est la mesure de la nature, dans ce sens qu'il rend les proportions auxquelles il a été assujetti et les formes du moule dans lequel il a été jeté; mais il n'est pas certain pour cela que, s'il pouvait reproduire tous ses rapports, il reproduisît la nature entière.

CHAPITRE VIII.

Consanguinité des Beaux-Arts.

LITTÉRATURE.

Nous venons de voir que les arts sont le relief et la montre de notre être intérieur et extérieur; mais l'homme est un : toutes les formes qu'il projette hors de lui pourront être ramenées à l'unité; toutes devront se réunir et se systématiser dans l'*expression* de lui-même. Que sera la danse, si ce n'est l'action rhythmique de notre organisation excitée par une surabondance de vie? La musique, si ce n'est l'art sauvant la foule tumultueuse de nos sensations des caprices de l'anarchie, et les soumettant à la concentration et aux bienfaits de l'ordre? La peinture ne consistera-t-elle pas dans la manifestation de nos rapports avec les formes et les couleurs du monde visible? Si le style montre l'individu, les beaux-arts montrent l'homme. Ils sont expression, et l'*expression est l'effet de l'action de notre infini relatif réagissant contre l'absolu pour en recevoir et en donner une empreinte.*

Ce n'est point par leur origine et par leur but

que diffèrent les beaux-arts, mais par leurs moyens qui déterminent leur mode d'être (1). La danse n'a point d'élémens sensibles autres que l'organisation elle-même; elle peint par le mouvement qui ne peut se peindre : on ne peut lire ses œuvres; pour les comprendre, il faut les voir. La musique a les sons pour matériaux de ses compositions; et, comme la voix a des intonations fixes et précises, et que les instrumens ont des tons toujours semblables à eux-mêmes, on peut les distinguer par des notes : on peut les lire; mais pour les comprendre à la simple lecture, il faut posséder à un haut degré la science et comme la divination du génie musical. Si donc il faut *voir* la danse, il faut *entendre* exécuter la musique. La peinture, au moyen des couleurs qui déterminent les contours de l'ombre et de la lumière, réalise les corps en les rendant visibles. La sculpture assouplit et vivifie les formes, dégagées du marbre qui les contient. L'architecture élance ses élégantes et majestueuses colonnades, les courbe en ogives ou en voûtes régulières, les déploie

(1) Ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse dire que leur mode d'être détermine leurs moyens d'agir. La cause donne les effets, et les effets rendent la cause.

en façades imposantes, et soumet toutes ses créations à des proportions amies de l'œil. Mais tous ces arts du dessin ne peuvent parler que par l'organe qui leur a été donné. Ils ne peuvent *exprimer* qu'avec la couleur et la pierre, à la fixité et à la durée de laquelle ils sont associés. Le son, mouvement lui-même, met en mouvement toutes nos sensations et tous nos sentimens. La parole, son et intelligence, corps de la pensée, dit toutes les modifications de nos facultés, toutes les lois, toutes les formes et tous les rapports de l'univers; elle se rend visible et s'éternise dans l'écriture et l'imprimerie.

Tous les arts, la danse exceptée, ont ainsi leurs *lettres* et leurs caractères; il y a une *littérature* générale.

La littérature proprement dite, celle dont nous traitons spécialement, a la parole pour moyen, moyen duquel naît sa supériorité. Active par son essence, rapport entre le son et la couleur, elle emprunte à la danse ses mouvemens, à la musique sa mélodie, à la peinture ses teintes, à la sculpture ses formes, et de tous les arts n'en fait qu'un, harmonie et relief brillant de toutes nos facultés et de tous nos rapports.

SECTION IV.

DES FORMES NATURELLES DES OUVRAGES DANS LESQUELS SONT REPRODUITS LE BEAU ET LE SUBLIME; OU DES DIVERS GENRES DE LITTÉRATURE.

CHAPITRE PREMIER.

De quelques formes naturelles du Beau et du Sublime présentées par les anciens rhéteurs.

Tout ce que l'animal éprouve, il est poussé à le manifester. L'homme (celui en qui se rencontre la plénitude des facultés de l'espèce), sent et *exprime* les lois qui *impressionnent* (1) celle-ci. Il est sublime en manifestant ce qu'il y a de plus sublime dans les affections du genre humain. Il dit l'irrésistible élan qui porte la mère vers son enfant, la créature vers le Créateur,

(1) *Veniam.... petimus.* Horace.

l'ami vers l'ami, et le courage du citoyen se sacrifiant (1) à la patrie (2) et à l'humanité. — *Sublime de sentiment.*

Atterré sous le poids de la magnificence du spectacle de l'univers, sa voix en publie les merveilles, fait rouler le tonnerre, déploie le pavillon des cieux; et son imagination, dans le désespoir de rendre ce qu'elle voit, appelle à son secours les affections qu'elle réveille, et qui tardent à rendre le sentiment produit par cet ensemble de prodiges sans cesse renaissant de lui-même. Il se peint dans ses tableaux qui tiennent de la réalité extérieure modifiée par l'action de son esprit. — *Sublime d'images.*

Les rapports entre toutes les parties, rapports aussi admirables par leur nombre que par leur finesse et leur étendue, la profondeur de vues que recèle le moindre des êtres, la simplicité d'exécution qui agrandit les plus grands objets en les laissant voir dans leur naïveté, se réfléchissent dans sa parole et lui donnent le poids et la hauteur de son sujet. — *Sublime de pensée.*

---

(1) Le plus haut degré de sublime moral naît d'*abnégation.* — Cette belle observation est de M. Kératry.

(2) Il faut aimer la patrie avant d'aimer le genre humain.

A ces trois genres de sublime les anciens joignaient le sublime de mots; mais le mot le plus simple peut exprimer la plus audacieuse des idées, et le plus pompeux ne renfermer qu'une puérilité (1). Dire qu'il y a un sublime de *style* est se répéter, ou ne rien dire. Le style étant l'expression de l'homme et du sujet (2), il ne peut être que sublime de *pensée*, d'*image*, ou de *sentiment*.

L'homme est un : les trois sortes de sublime que nous venons de signaler ne sont jamais totalement séparées; l'une peut y dominer, mais sans exclure entièrement les autres.

---

(1) A l'effet du mot *roi*, dans les deux vers suivans de Racine,

> Ce nom de roi des rois et de chef de la Grèce
> Chatouillait de mon cœur l'orgueilleuse faiblesse;

comparez l'effet du même mot dans ceux-ci :

> Leur roi, nommé Ratapon,
> Mit en campagne une armée.

(2) Ou, pour parler plus exactement, *le rapport entre l'homme et le sujet.*

CHAPITRE II.

A quel genre d'ouvrages les facultés productives du Beau donnent d'abord naissance.

Si l'on pouvait nommer *littérature* la manifestation des affections privées, fortifiées et embellies par le rhythme et la mesure, il faudrait, pour en trouver l'origine, remonter aux premiers jours de l'univers. Depuis le premier-né des humains, les chants maternels ont endormi les douleurs de l'enfance, et les fils des pâtres et des rois ont été bercés aux doux refrains d'une inépuisable mélodie. Mais la *littérature* est chose sociale, parole publique, dont les produits ne se trouvent que dans l'état de civilisation, ou aux époques du moins qui donnèrent naissance à ces génies privilégiés, dont la voix rassembla les humains épars dans les forêts, les appela dans l'enceinte des villes, et les soumit au joug salutaire des lois.

HYMNE.

L'hymne fut inspiration, parole, poésie, chant,

geste (1), vive image des sentimens élevés que le cœur et la pensée ne pouvaient plus contenir. Si près de la nature, le prêtre et le poète (2) furent domptés par son action, et leur voix ne fit que répéter ce qu'ils entendaient intérieurement.

La sympathie qui lie entr'elles nos facultés, qui meut, par une même impulsion, la voix, le corps et l'imagination, se communique de l'individu à ses semblables. Cette sympathie est vocale, organique, intellectuelle et morale. Subjugués par l'influence toute-puissante de l'homme de génie, entraînés par l'ascendant irrésistible de sa parole, de son geste, de son regard, nous voulons, nous pensons, nous agissons comme lui.

Or, quel point de contact sympathique entre un Orphée et un Linus, et les sauvages humains? Sous quelles bannières et sous quel chef appelleront-ils ces misérables hordes qui ne sont dédommagées de tous les maux de la barbarie

---

(1) Hymne, cantique, psaume, ode, signifient *chant*, et le chant primitif est inséparable du geste. On chantait les odes en dansant; d'où le mot *strophes*, donné à leurs divisions.

(2) *Sacer interpresque deorum.* HORACE.

que par le sentiment de leur indépendance? sous quelle houlette rangeront-ils ce troupeau farouche ? Ils frapperont les imaginations du bruit du tonnerre et des menaçans météores; ils déploieront les bienfaits renaissans qui tombent d'une main prodigue; ils rendront présent le moteur invisible, celui dont nul ne peut se dire rival, et des bontés duquel il n'est pas honteux d'être tributaire. Ils parleront en son nom; ils intimeront ses ordres à ces bandes auxquelles toute discipline est étrangère; ils donneront un père commun à toutes les familles, et les premières voix de l'homme social seront des hymnes à la Divinité.

ODE.

L'art réglera l'ouvrage de la nature; l'inspiration aura ses lois; l'*ode* ne célébrera d'abord que les dieux, et les héros enfans des dieux : elle sera chant; elle sera geste.

La civilisation modifiant les affections naturelles par les affections acquises, elle mettra en préceptes ce qui, dans l'hymne, était inspiration; elle déplorera la rapidité de nos plaisirs, les inconstances de la fortune, et vantera l'égalité d'ame dans toutes les conditions de la vie.

Soumise à l'influence nécessaire des mœurs

publiques, elle se dégradera avec elles. Ministre de volupté, oubliant sa céleste origine, elle ne saura plus chanter que les jouissances des sens, les caprices de l'amour, et les joies bruyantes des festins.

CHANSON.

Les anciens mettaient de la grandeur jusque dans leurs vices; nous sommes petits jusque dans nos plus hautes prétentions. La chanson sera l'ode des peuples modernes. S'ils atteignent quelquefois le sublime, c'est copie et tradition. Usés par une excessive civilisation, étrangers au gouvernement, ne pouvant remédier à ce qu'ils souffrent, qu'auront-ils de mieux à faire, lorsqu'on voudra bien le leur permettre, que de se moquer et de leurs maux et de ceux qui les causent?

Cependant le bon-sens public ne pouvant être entièrement étouffé, la chanson se dégage des ornières de la frivolité, s'anime d'une verve de raison, saisit l'arme glacée du ridicule, frappe, menace, épouvante ou terrasse toutes les sottises, tous les amours-propres et toutes les iniquités.

Effrayés de ses vers acérés qui volent invisi-

blement, et de l'esprit du siècle qui les accueille, les préjugés fuient, et font place à la nature, au sein de laquelle se retrouveront de nouveau l'enthousiasme et les inspirations poétiques.

CHAPITRE III.

Du Poème épique.

Nous sommes trop faibles pour supporter le poids d'une longue admiration ; l'haleine est courte lorsqu'on vole dans une carrière sans fin ; l'enthousiasme s'épuise et nous épuise. L'hymne, élan d'un génie inspiré, ne put être renfermé que dans des limites resserrées.

Cependant, tandis que le sentiment de l'admiration est si rapide et si fugitif, les merveilles qui le provoquent se succèdent sans interruption : là, tout est éphémère et transitoire ; ici, tout est éternel. L'ame qui aura été instantanément ravie dans la contemplation des cieux, consentira-t-elle à retomber sur la terre pour y languir dans d'obscures affections, en attendant qu'elle ait repris ses forces pour s'élever à la même hauteur ? ou plutôt, l'aspect varié et si bien nuancé des phénomènes qui l'enchantent, ne lui apprendra-t-il pas à économiser ses facultés et ses plaisirs, et à se délasser du sublime dans le beau, et du beau dans ses nuances ? En un mot, ne pourra-t-elle peindre ce qu'elle voit,

décrire et communiquer les mouvemens variés et continus qui se passent en elle?

Une action marchant toujours vers son but; l'immensité du plan toujours clair et intelligible, à quelque endroit qu'on ouvre le livre; des milliers d'acteurs toujours agissans, tous distincts, tous concordans; la perpétuelle métaphore de l'esprit et de la matière, le premier animant la seconde, et celle-ci donnant un corps à l'autre (1); des puissances mystérieuses, comme autant de divinités redoutables, se disputant à qui restera l'empire; une paix constante, résultat de cette lutte intestine; la vie naissant de la mort, la mort naissant de la vie, et, de cet inconcevable hymen, la génération de toutes les formes et de toutes les métamorphoses; le ciel et la terre; les mers et les continens; les forêts et les fleuves; le grave et le doux; l'ombre et la lumière; le gracieux et le terrible; les plus ravissantes harmonies au sein des plus savans contrastes; l'espace infini pour lieu de la scène, l'éternité pour sa durée : tel est le *poème épique* qui n'a pas besoin de rapsode, qui se chante et se publie lui-même, et dont

---

(1) Là, pour nous enchanter tout est mis en usage.
Tout prend un corps, une ame, un esprit, un visage.
BOILEAU.

l'Homère, n'a eu pour le produire, qu'à le vouloir (1).

Les pères des peuples, après leur avoir donné l'asile des villes et de la législation, auront sans cesse travaillé à perfectionner leur ouvrage, à amollir des cœurs farouches, à les lier par des affections et des intérêts communs. La lyre qui les arracha à la vie sauvage et les attira hors des bois, ne cessa de les instruire et de leur inspirer l'amour de la concorde, de la patrie et de l'ordre. Voulant étendre et éterniser sa puissance et ses bienfaits, elle va les entretenir d'eux-mêmes et de leurs relations. Elle choisira dans leur histoire un grand événement embelli et consacré par d'antiques traditions; elle leur montrera les premiers héros de leur race, leurs exploits, les dangers de la discorde, la puissance du maître des dieux, et les pliera au joug salutaire de la justice et aux saintes lois de l'humanité. L'Iliade et l'Odyssée nationaliseront la Grèce, et donneront aux diverses tribus qui la

(1) Les physiciens s'accordent à regarder l'homme comme un animal moderne, relativement à l'antiquité de la terre : a-t-il été plus difficile à Dieu de créer l'univers que de créer l'homme ?

composaient des mœurs, des dieux et des aïeux communs.

Tous les poèmes épiques ont célébré quelque époque remarquable dans les fastes d'un peuple ou de l'humanité entière. Mais ces pénibles ouvrages sont au-dessus des esprits et des temps vulgaires. Ils n'apparaissent guère que dans la jeunesse des nations, ou après des tourmentes civiles qui ont agité de fond en comble la masse des citoyens, les ont tirés de leur léthargie, des routines et des ornières où les traînait le despotisme politique et sacerdotal, purifié l'atmosphère des idées, et donné aux cœurs et aux esprits une trempe et une vigueur nouvelles.

Le développement de la civilisation, poussant la curiosité vers la connaissance des causes, a pour effet de détruire le merveilleux, principal ressort de l'épopée. A ces inconvéniens se joint quelquefois celui de certaines langues qui ne se détournent jamais de leur marche, vont toujours droit à leur but, et désenchantent ce que l'imagination a touché de sa baguette magique.

Un poème épique, véritablement digne de ce nom, renferme le génie entier d'un peuple, d'une époque, d'une langue, d'une littérature, la découverte et la conquête d'un nouveau monde intellectuel.

Obligé de traiter tous les sujets pour occuper toutes les facultés du cœur et de l'esprit, le poète épique laissera l'inépuisable modèle de chacun; son ouvrage sera la source où viendront s'abreuver tous ceux qui s'exerceront dans son art divin; il sera le fleuve dont toutes les branches de littérature ne seront que les dérivations.

Quittant les hauteurs des cieux, oubliant les querelles des rois, détournant ses regards du champ de bataille rougi du sang des héros moissonnés à la fleur de l'âge, il se reposera de son vol, en peignant les vergers d'Alcinoüs, les bocages d'Éden, la fuite des grands et de la cour et la retraite du sage dans une vallée enceinte de forêts, port du monde, asile du bonheur. Quelle jeune muse ne croira pouvoir dérober à sa couronne quelques simples fleurs? mais la simplicité même du genre en fera le désespoir. Le poète qui pourra animer et passionner l'idylle, comme Théocrite, ou lui donner le piquant et la grace de la perfection, comme Virgile, aura l'ame d'Euripide et de Racine, ou il sera capable de produire une Énéide, en joignant au feu de son propre génie les inspirations et les imitations du père et du modèle de la poésie épique.

ÉLÉGIE.

La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.

L'imagination, dès son aurore, aime à se représenter les vertes prairies, le cristal des fontaines, le ruisseau qui serpente et murmure, les jeux folâtres des bergers, et la paisible innocence de l'âge d'or. Bientôt, ce qui n'affectait que la surface de l'être humain agite son intérieur; de nouveaux besoins donnent naissance à de nouveaux désirs. Au calme succède une sourde inquiétude; on cherche ce qui manque, on le pressent sans la connaître : on se plaît, on se perd dans ces rêves de bonheur, qu'on préfère à tout ce qui ne serait pas cette félicité ignorée, mais sur laquelle on ne saurait se méprendre. Son objet, cet objet enchanteur, s'est-il dévoilé aux sens enivrés; l'univers disparaît, une nouvelle existence est donnée, ce qui n'est point elle n'est plus rien. Complément de l'être, moitié de l'individualité, on l'adore, on l'encense, on l'environne de tous les prestiges de l'imagination; on voudrait se transformer en elle, si pour l'aimer il ne fallait en être distinct. L'espoir de lui plaire est extase et ravissement. Un

de ses sourires ouvre les cieux et vaut mieux que la fortune des rois. Oh! lorsque la flexibilité d'une langue sonore rend, sans effort, toutes les pensées et tous les sentimens, lorsqu'on chante plutôt qu'on ne récite des vers qui naissent d'eux-mêmes, que leur rhythme meut et transporte toute l'organisation, qui ne voudra, à l'aide d'un langage divin, épancher ce surcroît de vie, cette surabondance tumultueuse d'affections, et célébrer l'invincible réalité de tant d'illusions enchanteresses? Bientôt il faudra dire les craintes et les espérances d'une passion timide, les tourmens de la jalousie, les fureurs d'un cœur méprisé, les caprices d'une infidèle, ou les transports et l'ivresse d'un bonheur partagé.... Mais, dans la mutation des choses, rien n'est aussi fragile qu'un tel bonheur. Déja s'approchent de loin les ombres funèbres qui menacent d'envelopper les bocages rians, asiles d'amour et de volupté. Le sort jaloux a frappé Lesbie....; un froid mortel coule dans ses veines.... ; son amant est à ses côtés;.... de sa main il presse sa main défaillante; il cherche la vie dans ces yeux qui vont s'éteindre.... qui sont éteints à jamais! Muet et stupide, il ne songe pas même à mourir; il doute s'il est sous le poids d'un rêve affreux sorti des enfers. Heureux néanmoins de

sentir combien le cœur humain peut contenir de douleur, il aime à la nourrir et à l'éterniser en des vers aussi durables que la succession des joies rapides et des peines incurables qui se jouent de nos vœux dans la scène changeante de la vie.

SATIRE. ÉPIGRAMME.

Les nations ont leur jeunesse, leur enfance, leur virilité, ainsi que les individus (1); après la saison des images, des affections, vient celle de l'expérience et de la raison. Triste expérience! fâcheuse raison! qui nous montrent en contradiction avec nous-même, aimant ce que nous devons haïr, et fuyant ce que nous devons aimer. Si nous sortons hors de nous, qu'offre à

---

(1) C'est une idée reçue que les nations ont aussi leur vieillesse et leur décrépitude naturelles. Nons ne sommes point convaincus de la vérité de cette opinion. La vie, par sa propre action, use les ressorts organiques des individus, ressorts desquels dépend l'exercice des facultés intellectuelles, et amène nécessairement leur décadence et leur fin. Il n'en est point de même pour les peuples dont les élémens sont chaque jour renouvelés et rajeunis, et qui, au moyen de sages lois, peuvent prétendre à une durée indéfinie. La Chine, grace au principe de sa législation, est aussi jeune qu'aux premiers jours de son histoire.

nos regards la société? L'arène de toutes les passions et de tous les amours-propres; l'envie sous le masque de l'affection; des piéges dans l'amitié; le calcul dans de beaux discours de morale; la politesse couvrant le mépris et l'injure; la sottise titrée; l'insolence des parvenus; la bassesse des courtisans; le pouvoir aux mains des lâches; l'hypocrisie dans la force; le parjure dans des bouches consacrées à la vérité; la politique dans la justice; le calcul dans la superstition; l'incrédulité dans le fanatisme; l'ambition dans le sacerdoce; la haine et la cruauté dans la plus miséricordieuse des religions; l'ostentation et l'intérêt dans la philosophie; les lois donnant cours à l'iniquité, et la probité se morfondant à côté du vice heureux. Révolté d'un tel spectacle, le poète saisit le glaive de la satire; il devient injuste à force de justice; il frappe indistinctement, et sans pitié, les grands et les petits. Bientôt, sentant qu'il irrite au lieu de corriger, par un retour sur son propre cœur, il compatit à des imperfections qu'il partage; il adoucit ses teintes; il distingue la faiblesse de la perversité; il revient à l'équité par l'indulgence; il mêle l'éloge à la censure, le conseil aux reproches; et, si sa muse peint le vice dans toute sa laideur, à côté de ses traits hideux, il élève

l'image sacrée de la vertu, encouragement des bons et désespoir éternel de ceux qui l'ont abandonnée (1).

L'épigramme n'est qu'un trait détaché de la satire, un mot caustique, une étincelle ardente qui brûle et stigmatise un sot ou un fripon. Dans l'origine elle était une inscription propre à faire connaître la destination d'un monument.

(1) *Virtutem videant, intabescantque relictâ.* PERSE.

CHAPITRE IV.

De la Fable.

On a dit que la fable était née de l'esclavage (1), comme si la vérité pouvait devoir un de ses plus précieux atours à ce qui dégrade l'humanité. Elle est le voile de la vérité, qui blesserait nos yeux si elle se montrait dans tout son éclat.

C'est pour le même motif, sans doute, que tout est allégorie et emblème dans la nature. Les formes, ou gracieuses ou sublimes, qui varient et décorent l'aspect de l'univers, sont autant de voiles à travers lesquels nous parviennent les lois qui modifient la matière, et dont l'action, si elle était immédiate, dissoudrait notre frêle existence.

Plus l'homme est voisin de la nature, plus son langage est figuré, parce que ce qu'il y a de plus extérieur dans les objets se présente

---

(1) Si cette opinion s'est accréditée, c'est que les yeux des despotes ne peuvent souffrir la vérité qui leur arrive un peu directement.

aux sens, avant que leurs qualités intrinsèques soient appréciées par la réflexion.

A tout âge l'homme veut être amusé comme un enfant; à tout âge il se révolte contre l'amertume des leçons de la sagesse. On emmielle la coupe; il boit, et rit le premier d'avoir été complice volontaire de la supercherie à laquelle il s'est laissé prendre.

Il n'est point défendu au fabuliste, qui joue avec le brin d'herbe jeté à la fourmi comme une planche dans le naufrage, de peindre les horreurs de la peste, et de faire gronder le tonnerre de Jupiter. Le naïf, nuance extrême du sublime, est néanmoins son élément, parce qu'on ne se méfie pas de ce qui est naïf, et que le but de l'apologue est de surprendre l'amour-propre, toujours en garde contre la vérité.

CHAPITRE V.

Du Drame.

Ce que le poète épique raconte, le poème dramatique le montre; l'un parle à l'intelligence, l'autre parle à l'intelligence et aux yeux: le premier peut établir un dialogue entre ses personnages, sans cesser d'être épique; le second peut mettre un récit dans la bouche de quelques-uns de ses acteurs, sans cesser d'être dramatique, parce que, alors même, le récit est action. *L'action est le premier résultat de la forme dramatique* (1); *elle en est l'essence.*

Le drame est le moyen le plus efficace qui soit donné aux beaux-arts pour agir sur l'esprit humain, parce qu'on sympathise malgré soi avec les acteurs d'un événement grand et intéressant, auquel on assiste. Horace a dit qu'on est moins touché de ce qu'on entend que de ce qu'on voit.

Il semble qu'entre le dialogue et une action dialoguée, l'espace à franchir soit bien peu de

(1) Drame; de δράω j'agis.

chose; cependant, lorsqu'on y réfléchit avec un peu d'attention, on s'aperçoit que l'intervalle qui les sépare est moins étroit qu'on ne l'avait pensé d'abord. La facilité de traduire les scènes parlées de la vie commune qui ne renferment que des événemens indifférens, est plutôt de nature à reculer qu'à avancer l'invention de l'art dramatique. Qui songera à créer un genre de littérature des plus distingués avec ce qui se passe habituellement autour de nous? Il a fallu pour y parvenir que le génie songeât à détacher de l'histoire que fait chaque jour le genre humain un fait spécial dont la représentation ne pût manquer de fixer l'attention des spectateurs; il a fallu imaginer de le traiter à part et d'en faire un tout intéressant, donner aux divers personnages qui concourent à le former, les sentimens et le langage qui conviennent à leurs mœurs, à leur caractère, et à leur situation, sans que la vraisemblance soit blessée en rien dans les incidens. Une autre difficulté, née de l'invention elle-même, aura été d'avoir des acteurs, et de trouver un lieu pour les mettre en scène. Homère n'avait besoin que de recourir à lui seul pour la composition de son Iliade; mais, seul, il n'aurait pu *représenter* le sacrifice d'Iphigénie. Chaque individu isolé peut lire les événemens

de la guerre de Troie, tandis qu'un appareil compliqué est nécessaire lorsqu'il s'agit de les mettre sous les yeux. Le tombereau de Thespis fut donc, pour l'art, une espèce de bonne fortune; et qu'il y a loin de ce tombereau aux théâtres d'Athènes et de Rome!

Les premiers ouvrages scéniques, chez toutes les nations, donnent de nouvelles preuves de la difficulté de leur invention. On sent combien leurs auteurs ont eu de peine à se défaire des habitudes épiques; ils se plaisent encore à raconter, à moraliser, à philosopher; et il leur en coûte bien moins de faire parler que de faire agir leurs personnages.

On doit pressentir que, lorsque les difficultés ont été surmontées, le langage et la civilisation avaient atteint, en tout ou en partie, leur développement; car la marche de l'esprit humain, ainsi que celle de la nature, est de procéder par nuances et de passer du simple au composé.

Le but de l'art étant d'intéresser et d'attacher, les premiers poètes dramatiques durent invinciblement transporter dans leurs compositions les goûts et les affections de ceux à qui ils voulaient plaire; leurs pièces furent une peinture vivante de la société qu'ils appelaient à leurs spectacles.

Dans les pays où la nation est divisée en castes, dans ceux où la cour est tout, à l'exception néanmoins de ceux qu'il lui plaît de tirer du néant sous la condition de les y faire rentrer lorsque bon lui semblera, à Dehli et à Pékin, les maîtres et courtisans durent chercher des plaisirs privilégiés, et on leur présenta les mœurs, les goûts et les prérogatives des grands, plutôt que les affections et les droits de l'humanité (1).

Athènes appela à son théâtre tous les citoyens, juges eux-mêmes des pièces qui devaient être solennellement offertes à leur curiosité. Les auteurs eurent-ils rien de mieux à faire qu'à en prendre le sujet dans les temps héroïques, et à montrer sur la scène les demi-dieux de leur nation qui l'ennoblissaient de nouveau et qui semblaient unir le passé au présent, le ciel à la terre?

Mais des citoyens assemblés sont des hommes:

---

(1) Poète titré, Métastase a été obligé de rapétisser son beau génie jusqu'à ne faire que des tragédies de cour.— Les mystères, les actes sacramentels sont la peinture fidèle de l'ignorance superstitieuse de l'époque. — La cour de Louis XIV contribua aux beautés et aux défauts de la scène française.

le poète sentit qu'il ne les attacherait d'une manière invincible et profonde qu'en réveillant en eux les sentimens sacrés de l'humanité. Plus il fit d'expériences sur le cœur des spectateurs, plus il scruta les mystères de son art, plus il se persuada que chacun dit en soi-même : *Je suis homme, et rien de ce qui touche les hommes ne m'est étranger.*

Ici est l'essence de l'art théâtral : chercher à quoi la nature a attaché l'intérêt que nous prenons aux actions de nos semblables, et le motif pour lequel elle a voulu que nous y prissions intérêt, est chercher le principe et la fin du poème dramatique. Si, dès son origine, en raison du défaut des développemens sociaux, le but vers lequel il tend n'est pas toujours clairement aperçu, l'art, instinctivement guidé, n'en marche pas moins, bien qu'insensiblement, vers sa destination à laquelle il finit toujours par arriver.

Le beau moral est le pôle du cœur humain, l'aimant secret du poème dramatique; son domaine est dans la volonté, dont le résultat est action. Consistant dans le sacrifice de l'égoïsme à l'ordre, il ne peut se manifester que dans les situations où il y a conflit entre les passions et la justice, entre l'intérêt et le devoir.

Est-ce donc pour que nos cœurs soient brisés qu'ils ont été faits sensibles? Est-ce pour nous torturer que le poète nous invite? La douleur à laquelle on compatit a ses charmes; la *pitié* qui nous associe au malheur d'autrui, nous dédommage de nos souffrances, en nous faisant participer au beau moral. Le bonheur n'est que le sentiment de la beauté (1).

Le beau moral est donc l'élément, le principe et la fin du drame : il tend à produire la pitié qui nous perfectionne, sans laquelle ne pourrait exister l'ordre social, et dont l'effet, là où se trouvent des hommes réunis, se communique et s'accroît par la sympathie. S'habituer à la pitié est s'accoutumer à être humain, charitable; à être homme.

La pitié perfectionne l'individu; sa communication perfectionne l'ordre social, non-seulement en unissant nos sentimens à ceux de nos semblables, mais encore en développant ce que nos facultés ont de plus précieux et de plus sublime.

---

(1) Le beau, dans les objets, est possession de tous leurs rapports : le bonheur est perception et sentiment de tous nos rapports; en percevant le rapport des objets accomplis, nous avons, dans le sentiment de leur beauté, celui de nos propres rapports.

Nous allons tâcher de montrer comment a lieu un tel résultat.

La pitié tragique ne naît point à l'aspect de malheurs vulgaires; on ne va point au théâtre chercher ce qu'on trouve à chaque pas autour de soi; il faut que de grandes catastrophes, pareilles à des coups de tonnerre, nous sortent de la léthargie des événemens ordinaires, réveillent ce qu'il y a de plus vivant dans la sensibilité cachée au fond de notre être, et fassent éclore la *terreur. Point de pitié sans terreur* (1).

Nous venons de voir que la *pitié* est destinée à nous rendre plus sensibles au *beau moral.* Nous verrons bien plus clairement comment cet effet est obtenu, si nous analysons la cause qui le produit. La *terreur* pourrait-elle n'être qu'un moyen de faire émotion sans utilité directe, et sans rapport au perfectionnement de nos facultés ? Loin de là : ce ressort énergique presse impérieusement notre moi, le pousse de ses profondeurs vers l'agent qui le modifie et le maîtrise, lui fait parcourir tout l'intervalle qui

---

(1) Qu'on se rappelle qu'il s'agit ici de la *pitié tragique.* Celle qu'on éprouve à l'aspect des malheurs vulgaires de notre espèce, ou de quelque animal souffrant, est, pour ainsi dire, individuelle. La pitié tragique est sociale.

sépare le sentiment de nous-même de celui du beau absolu (points extrêmes de notre existence) et, après nous avoir offert tous les objets de comparaison compris dans ce champ immense, il nous ramène en nous-même pour nous y faire apprécier à notre juste valeur, marquer notre place dans les choses humaines, connaître et aimer l'*ordre*, *essence du beau moral*.

Dans la puissance qui se joue de notre moi, et le soumet, avec force et sagesse, à son invincible ascendant, la *terreur* nous montre le *beau objectif*.

Dans le moi, atome intelligent et sensible, *elle* nous présente le *beau subjectif*, autre infini capable d'entrer en relation avec le premier, néant qui comprend l'être; infiniment petit, qui saisit l'absolu; abîme de faiblesse et de force, de petitesse et de grandeur!

Le premier de ces sentimens donne une admiration *affective*, à laquelle succède une admiration *réfléchie*, laquelle est contemplation de l'infini, avec un sentiment profond de respect, de reconnaissance, et qui va jusqu'à l'adoration, lorsqu'elle s'élève vers la Divinité et qu'elle s'anéantit dans son essence.

Ainsi l'admiration est le *rapport* entre le point

de vue *objectif* et le point de vue *subjectif* du *beau moral*.

La *pitié* est particulièrement relative à nos semblables ; la *terreur* à nous-même, et l'*admiration* à la cause de ces merveilleux effets.

Dans l'admiration il entre terreur et pitié, terreur provenant de la puissance de l'agent, pitié provenant du sentiment de notre faiblesse.

La pitié, la terreur et l'admiration naissent du contraste, et de l'action et de la réaction de deux causes diversement infinies. On voit d'abord que plus le contraste sera marqué, plus l'action et la réaction auront d'énergie, plus l'effet sera tragique et théatral.

Et c'est là ce qu'une exquise sensibilité, et peut-être le heureux hasard de leur mythologie, avait appris aux Grecs. Leurs pièces ne sont que le spectacle du libre arbitre aux prises avec la fatalité; elles offrent à l'admiration des héros dressant leurs fronts cicatrisés contre la main invisible qui les foudroie.

La *destinée* est l'esprit moteur du théâtre des Grecs ; la *Providence* est celui qui anime la scène dans les pièces chrétiennes. L'effroi tragique et mystérieux des premières, non incompatible avec les croyances des peuples modernes, peut, dans nos drames, être tempéré par une foule de

teintes. La loi du devoir est aussi inflexible que celle du destin ; mais celui-ci prétend dompter ou briser la volonté, tandis que l'autre lui laisse une pleine liberté. La *fatalité* n'a pour escorte que la terreur ; la *Providence* appelle l'amour, l'espérance, la prière, les pressentimens de l'infini, et une tendre et ineffable mélancolie : dans les pièces grecques il y a plus de héroïsme ; dans les pièces modernes il peut entrer plus d'humanité.

La vie humaine, dont le drame est le miroir, n'appartient pas toute entière aux fortes émotions et à la douleur ; la joie folâtre et le rire se glissent dans les intervalles pour la varier. Si on admire le *beau*, on se moque du *difforme*. Le drame aura ainsi deux grandes divisions, la tragédie (1) et la comédie (2).

La comédie fera ressortir le *beau* en lui mettant en opposition le *difforme* dans les caractères, les mœurs et les manières. Ainsi, le beau

(1) La tragédie était dédiée à Bacchus, dont le culte excite la fougue des passions, cause de la plupart des catastrophes théâtrales. Elle tire son nom de l'animal consacré à ce dieu.

(2) De κώμη, village, et ᾄδω, je chante ; comme si le rire était endémique au village.

est encore son but, lors même qu'elle peint le difforme. Elle montre ce qu'il faut fuir, pendant que la tragédie enseigne ce qu'il faut imiter. Mais de même que celle-ci ne pousse point la pitié jusqu'aux angoisses de la douleur réelle, et la terreur jusqu'à l'horreur; de même, l'autre s'abstient de représenter ce qu'il y a de trop odieux et de trop rebutant dans les actions humaines.

La comédie n'opère pas directement sur le *beau objectif* (beau par excellence), elle n'en montre que les reflets; elle le fait ressortir par le *difforme*, lequel étant l'œuvre de l'homme peut être *compris* par lui, ce qui rend douteux si elle peut s'élever jusqu'au *sublime*, dont le propre est d'*excéder* nos facultés. C'est dans ce point de vue qu'il faut se placer pour poser et résoudre la question : si la tragédie est plus difficile que la comédie, et lequel de ces deux genres a la prééminence sur l'autre.

Il est aussi difficile d'échapper à l'attraction toute-puissante du *beau moral* qui éclate dans le drame sérieux, qu'aux traits acérés du poète comique dont les pinceaux caustiques vous frappent d'une marque indélébile, et vous montrant hors des formes données à l'espèce, vous retranchent, pour ainsi dire, de l'humanité. Celui qui

se résignerait à être insensible au *beau moral*, et qui accepterait le *ridicule*, consentirait à cesser d'être homme.

En conséquence des données précédentes, nous dirons que,

Le drame est l'art d'inspirer l'amour du beau moral par sa représentation;

La tragédie, une action tendant à perfectionner l'homme par la terreur et la pitié;

La comédie, une action tendant, au moyen de la peinture et de la crainte du ridicule, à empêcher l'homme de se dégrader.

Bientôt, de l'essence et de la fin du drame, nous déduirons sa forme et les lois auxquelles il est assujetti. Ce travail nous amènera à établir et à légitimer le droit d'aînesse et de mérite du genre *classique* (1), bien que nous regardions comme classiques toutes les beautés, dans quelque cadre qu'elles soient renfermées.

---

(1) Modèle à imiter (dans les classes), par ceux qui se vouent aux beaux-arts.

CHAPITRE VI.

Des Poèmes didactique et descriptif.

Avec la société se développe la littérature qui en suit les mouvemens et en est la peinture la plus fidèle. Une foule d'arts et d'inventions utiles, inconnues aux premiers âges, distribuent les commodités de la vie chez les classes les moins fortunées. Le poète qui d'abord n'avait pu s'en faire entendre qu'en parlant à leurs affections, peut, à présent qu'elles ont le loisir de lire et de penser, les entretenir des moyens d'améliorer leur existence et de perfectionner leurs facultés. L'astronomie, l'agriculture, la navigation sont réduites en principes; l'agréable est joint à l'utile, et le vers introduit et grave dans la mémoire les préceptes qui règlent la poésie elle-même, la vie et la morale.

Les formes si savantes et si variées, si douces et si fières, si élégantes et si majestueuses de la

nature vivante et inanimée offrent au poète une dangereuse tentation. Veut-il offrir l'imitation fidèle de la réalité, ses pinceaux lui échappent de désespoir. Donne-t-il son ouvrage à commenter à l'imagination, il faut que déja elle le connaisse et qu'il lui soit familier. En appellera-t-il au sentiment, et cherchera-t-il à faire comprendre la cause par l'effet? Mais l'effet est individuel et tient, pour être reproduit, à une foule de circonstances inassignables. Et puis, on ne peut bien représenter un brin d'herbe, sans le lier au sol, à la lumière, à l'univers, de sorte qu'on est presque tenté de conclure que le *poème descriptif* est l'écueil de l'art. Ne nous étonnons donc point si les épisodes qui ramènent à la nature mobile, sensible et morale sont, plus impérieusement encore que dans le poème didactique, le correctif obligé du genre dont nous venons de parler.

CHAPITRE VII.

En quoi les langues peuvent contribuer à la production du Beau et du Sublime.

Les langues sont forcées de suivre les mouvemens de nos diverses affections, puisque leur emploi est de les manifester. Ces affections, et leurs moyens de manifestation sont analogues au climat, aux mœurs, au gouvernement et à mille circonstances qui agissent sur les peuples à leur insu (1). Leurs idiomes enveloppent, pour

(1) « Je remarquerai, qu'entre les Anglais d'une part, et « les Italiens de l'autre, il y a cette différence notable dans « la prononciation de toutes les voyelles.... La cause de cette « différence nationale ne serait-elle pas que l'habitant de « l'Italie, vivant sous un ciel tempéré, même chaud, a pris « l'habitude de respirer largement un air frais et pur ; tan- « dis que la race anglo-saxonne, ayant toujours vécu dans « un air humide et froid, a dû craindre de humer un air « désagréable, nuisible surtout aux dents, et prendre par « conséquent l'habitude de prononcer du fond de la bouche « en serrant les lèvres ? » *Alphabet européen*, par Volney, page 33.

ainsi dire, étroitement, et de toutes parts, leurs pensées et leurs sentimens. Une fois établis, ils sont une espèce de réseau, de moule élastique dans lequel doit rester emprisonné et se modeler l'esprit national. De sorte que, si, par un accident, un idiome tout fait est transmis à une race étrangère, il la force de plier son intelligence et sa manière de sentir à ses formes constitutives; et ce ne sera qu'à la longue qu'elle pourra, à son tour, le modifier et le plier à ses propres sensations. Le génie du musicien dépend en partie de son instrument, et l'on ne saurait croire quelles funestes conséquences peut avoir pour l'esprit d'un peuple un alphabet vicieux (1).

Soit donc qu'un peuple ait formé la langue qu'il parle; soit qu'il en ait reçu l'héritage au-

---

(1) « Dans le système *Phénico-arabe*, la consonne *écrite* « renferme une voyelle *occulte*, qu'il faut ajouter dans la « lecture et dans la prononciation.... — Qui pourra dire jus- « qu'à quel point cette méthode a entravé la marche de « l'esprit chez les Asiatiques ? » *Alphabet européen*, par Volney, page 137, et suivantes.

On voit qu'en lisant l'écriture arabe, l'esprit, tenu dans un état de divination continuel, consume à chaque ligne ses forces, sans autre objet que de lire correctement, et de ne pas prendre un mot pour un autre.

quel ses besoins l'auront forcé d'apporter quelque altération, elle sera plus ou moins propre à exprimer certaines formes du sentiment et de la pensée. Or, nous avons vu que le sublime n'est qu'une profonde modification de ces parties de nous-même. Il en résultera que certains idiomes seront plus que d'autres propres à effectuer cette modification.

Nous avons remarqué en même temps que, si la langue modifie l'homme, l'homme aussi modifie la langue. Ce qu'il y a de plus essentiel, de plus fondamental, de plus intime dans la constitution de celui-ci, sera donc ce qu'auront de commun tous les idiomes; ce qui sera, en nous, plus accessoire, plus extérieur, sera, dans ces idiomes, ce qu'ils auront de plus variable et de plus conventionnel. Or, il a été montré que tout l'homme moral est dans son intelligence et sa volonté (1),

(1) Il est remarquable que plus on remonte vers l'enfance de l'esprit philosophique, plus on trouve qu'il inclinait à donner une existence propre et individuelle aux divers points de vue sous lesquels peut être considérée l'intelligence. « Les anciens Perses distinguaient la raison, la « sensibilité, le jugement, la volonté, l'imagination et la « conscience. Il paraît qu'avant le second Zoroastre, ils per- « sonnifiaient aussi les facultés, et les considéraient comme

sources du sublime de pensée et de sentiment, et que l'imagination, source du troisième ordre de sublime (1), placée à la surface de l'ame, n'est que l'instrument et, pour ainsi dire, la main de l'esprit (2). Toutes les langues seront donc à peu près également propres à rendre le sublime de pensée et de sentiment; mais inégalement, celui qui provient des images. Nous allons essayer de rendre sensible la vérité de ces propositions.

L'effet du sublime sur la pensée et le sentimens est d'autant plus vif et profond qu'il est plus direct, et d'autant plus direct que son expression est plus pure et plus simple. Cet effet provient d'une cause qui participe à l'infini, condition qui se trouve dans l'être qui est hors de nous, et qui nous tient sous son invincible influence. Son action nous est aussi intime que

---

« des substances distinctes. » *Histoire comparée des systèmes de philosophie*, 2e édition, tome I, page 255.

(1) Voyez section IVe, chap. Ier.

(2) *Et quid, quæso, aliud est imaginatio quàm, ut ità dicam, animæ manus, per quas illa sine auxilio operatur?* Maxwel. *Medicina magnetica.*

Qu'est, dites-moi, l'imagination, si ce n'est la main de l'esprit, avec laquelle il opère sans autre secours?

nous-mêmes. La parole qui rend cette action sort des mouvemens primitifs de l'ame qui en perçoit l'effet : aussi, le premier bégaiement des langues proclame l'absolu; les plus pauvres énoncent d'abord l'être intérieur et l'être extérieur, sources uniques du beau et du sublime (1). Mais les sens et l'imagination teignent le langage, et s'interposent entre l'objet et le sujet métaphysiques; plus le contact électrique est immédiat et intime, plus le résultat est profond et sensible. Si le sublime nous parvenait immédiatement et sans intermédiaire, nous ne pourrions soutenir son éclat; il dissoudrait nos facultés.

Trop de luxe dans l'harmonie et les images peut donc distraire, en quelque sorte, du sublime, en arrêter et envelopper certaines parties. Si bien que la langue française, si stérile et si pauvre comparée aux langues grecque et latine, rend aussi bien qu'elles, et l'on oserait même dire, quelquefois mieux qu'elles, ce qui tient à la pensée et aux sentimens primitifs de notre espèce. Je ne conçois point ce que le *qu'il mourut*, le *moi* de Médée, la réponse de Porus gagneraient en passant dans les langues anciennes.

---

(1) Point de langue sans *je* et *est*, infinis relatif et absolu.

Tùm trepidæ matres pressêre ad pectora natos,

vaut-il mieux que,

Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui?

Secretosque pios; his dantem jura Catonem,

quoique en vers, ne dit rien de plus que cette prose : *Là sont les justes : Caton leur donne des lois.*

Et ce mépris de la mort, sublime même chez des esclaves, *Cœsar, morituri te salutant*, César, ils vous saluent avant de mourir, perd-il quelque chose pour être en français?

Dixit Deus : sit lux, et fuit lux. Dieu dit : que la lumière soit, et la lumière fut. Si l'obéissance est plus prompte dans le latin, le commandement et son résultat sont plus explicites et plus positifs dans la langue française.

Terra siluit, la terre *se* tût. *Se* fait mieux concevoir le sentiment de stupeur et d'admiration, dont la terre fut saisie.

Mais s'agit-il de peindre les objets qui sont du ressort de l'imagination, la thèse change, et les langues modernes accusent leur désespérante infériorité, que le génie seul qui les manie peut

compenser ou dissimuler. Homère doit à sa langue d'avoir été le premier des peintres.

Cherchons d'où vient, pour l'idiome grec et ses analogues, la faculté d'exceller dans le sublime d'images; et, pour cela, commençons par déterminer ce qu'il faut entendre précisément par le mot *image*.

Celles auxquelles ce nom convient plus particulièrement consistent dans la circonscription d'un objet ou d'un groupe, ornés des couleurs qui leur sont propres.

L'aveugle-né dont le toucher est singulièrement perfectionné, qui voit les formes et sent les couleurs avec les doigts, peut devenir sculpteur : il a aussi dans son esprit l'*image* (1) de son modèle, avec tous ses contours et tous ses reliefs, et à laquelle il ne manque que la couleur.

Un morceau de chant a frappé une oreille sensible à la mélodie; ce morceau reste dans l'organe cérébral et dans l'intelligence tout entier et avec toutes ses nuances : il y résonne de nouveau et procure de nouvelles jouissances.

---

(1) Les mots *image*, *idée*, *vue*, *connaissance*, ont pour racine le mot qui, dans la langue hébraïque, signifie *toucher*.

Peut-il y être reproduit si ce n'est par son *image* ou sa figure? Cette image est nécessairement circonscrite dans les limites de son action et de ses effets; mais elle n'est ni colorée ni palpable: elle donne, suivant toutes les apparences, le sentiment d'elle-même par le frémissement harmonique de toutes les fibres qui sont mises en mouvement dans sa sphère d'activité. De là, l'effet prodigieux de l'art musical qui *meut* ce qu'il y a en nous de plus vivant et de plus intime.

A la simple lecture d'un livre ou d'un morceau de musique, faite avec les yeux sans aucun mouvement de l'organe vocal, l'esprit pressent l'harmonie, la mesure, le rhythme et la cadence, parce que l'imagination, excitée par la vue des notes et de l'écriture, réveille le fluide cérébral et le meut dans les limites que lui a tracées le poète ou le musicien. Il ne faut donc pas s'étonner si, suivant la remarque de Cicéron, l'usage a permis de faire quelques légères fautes de grammaire en faveur de l'*euphonie*, puisque de celle-ci naissent des sensations agréables. *Ut peccare, suavitatis causâ, liceret, a consuetudine impetratum est.*

Les saveurs et les odeurs ne peuvent être *figurées*, parce que, n'agissant point dans des bornes assez précises, elles se confondent et se

perdent dans le mouvement général de l'organisation, et que la mémoire et l'imagination, ne sachant par où les saisir, ne peuvent les conserver, s'en rendre compte, et en faire des images.

On ne peut donc peindre que par la couleur, la forme et le mouvement limités. On pourrait faire connaître une infinité de figures à un aveugle qui serait sourd en même temps, en les lui traçant légèrement sur la peau, à l'aide d'un stylet, et son imagination aurait la faculté de les rappeler lorsqu'elle le trouverait convenable.

Mais ces trois choses sont sous le domaine des sens que le climat heureux de la Grèce semblait uniquement destiné à satisfaire. Or, la fin de toute langue étant d'exprimer ce qu'on sent, la tendance de l'idiome grec fut vers l'extérieur; elle y retint ceux qui le parlaient: tout y fut couleur, forme, mouvement; tout y fut peinture.

Et c'est ce qui permit à Homère de disposer, dans le cours de deux longs poèmes, de l'attention de ses lecteurs qui, à chaque vers, à chaque mot, se trouvant attachés par une image, un mouvement et une sensation, passent agréablement sans effort et sans fatigue par toutes les nuances choisies et variées de la vie :

Partout il divertit et jamais il ne lasse.

Et c'est encore, à notre avis, toutes les autres considérations à part, ce qui doit faire désespérer que la langue française ait jamais un poème épique, bien qu'elle soit, autant que les autres langues, propre au beau et au sublime de pensée et de sentiment. Le beau continu de pensée fatigue, et le sublime de sentiment n'est qu'instantané.

Il est possible, en revanche, que si les langues anciennes avaient à exprimer l'existence des peuples modernes, existence ramenée vers l'intérieur par le climat, la religion, un amour plus épuré, et les idées de devoir et d'honneur, elles seraient moins heureuses, ayant particulièrement affaire à l'intelligence, dont le propre est de voir les objets sans la magie et la déception de la couleur et de la figure. Le Satan de Milton, Tancrède et Herminie, Joad, Abner et Joas sont peut-être mieux en anglais, en italien et en français, qu'ils ne pourraient l'être dans la langue grecque et latine.

Nous terminerons ce chapitre par une remarque qui n'est pas sans quelque intérêt. Un climat doux, un pays favorisé du ciel donnent aux langues des peuples qui l'habitent une tendance à exprimer les affections des sens; l'objet de ces affections étant ce qui se présente d'a-

bord, l'ordre transpositif leur sera le plus naturel. Les peuples du Nord, enclins à la réflexion chercheront au contraire l'ordre direct et idéologique. L'habitant des pays chauds ayant faim dira involontairement *Panem da mihi*, parce que c'est l'image du pain qui la première s'est emparée de son imagination. L'habitant du Nord dira *Donnez-moi du pain*, parce que c'est de son besoin qu'il est occupé spécialement, et de ceux qui peuvent l'aider à satisfaire ce besoin.

CHAPITRE VIII.

Vers, Prosodie, Mesure, Rhythme, Rime.

Nous venons de voir que le mérite principal, et même unique, de la poésie est de nous faire goûter ce qu'il y a de meilleur dans notre existence, et qu'elle atteint ce but en excitant en nous des idées, et en offrant à l'activité de notre esprit des tableaux colorés, palpables ou sonores. Voyons maintenant quels moyens partiels, pour ainsi dire, mécaniques, ont été inventés pour venir au secours des langues et produire leurs merveilleux effets.

Toute la plénitude et toute l'énergie de la parole furent réclamées par les peuples nouveaux à l'effet d'exprimer ce qui les affectait profondément et les transportait hors d'eux-mêmes, l'accoutumance n'ayant point encore émoussé leur sensibilité. Des cris vagues et confus s'échappèrent de leur poitrine oppressée; l'organe vocal fit éclater des interjections précipitées, suffi-

santes pour faire comprendre quelques besoins primitifs, mais non les modifications du sentiment et de l'esprit qui établissent les rapports entre les hommes civilisés. Il fallut donner un nom aux besoins et à leur objet; mais les agens de la parole, la compréhension et la respiration, n'ayant qu'une action intermittente d'une certaine durée, on fut forcé de les renfermer dans des limites analogues. Le *vers* (1) naquit, mesure déterminée de parole affectée de l'accent passionné ou du chant. Dans les commencemens, même avancés, de la civilisation, les philosophes et les historiens parlèrent en vers chantés ou déclamés.

Cependant l'ame précipite, arrête, ralentit ses mouvemens suivant l'énergie ou l'indolence de ses affections : en conséquence chaque syllabe reçut une prononciation lente ou rapide, et la *prosodie* fut le frein ou l'aiguillon de la sensibilité.

Chaque élément des mots ainsi marqué d'un temps propre, on eut une *mesure*. On put diviser le vers en parties déterminées ayant une

(1) On ne put, pour ainsi dire, tracer qu'un sillon après l'autre. L'un achevé, on fut contraint de *revenir* sur ses pas. D'où le mot *vers; vertere*, retourner.

durée comparable; sa marche fut régulière et cadencée. On en inventa de diverses sortes analogues aux diverses situations de l'ame.

Le plaisir produit par ces divisions harmoniques fit songer à le rendre plus intense et moins fugitif. Le *rhythme* pressentit l'heureux effet du retour de certaines mesures : il fut écho, multiplication, retentissement de la même sensation; il imprima un mouvement analogue et simultané à l'organe auditif et à l'esprit; il fut un repos actif entre deux points d'appui dont l'obstacle donne plus d'élasticité au mouvement poétique et musical.

La *rime* y supplée bien imparfaitement dans les langues modernes, dénuées de prosodie fixe et par conséquent de véritable mesure et de véritable rhythme. Pour retenir plus long-temps les émotions dans certaines portions de vers, elle renvoya et répercuta la pensée et le sentiment d'une désinence à une autre désinence semblable, comme d'un écho à un écho, et prolongea ainsi les vibrations sonores affectives. Mais le mécanisme est trop visible, et sa monotonie rebute les yeux, l'oreille et l'esprit. La difficulté même de manier avec succès un instrument aussi ingrat devient pour le génie un nouveau triomphe de l'art.

Le vers est donc composé de membres et d'articulations déterminés, lesquels ont des formes et des élémens spéciaux, signalement caractéristique qui les rend reconnaissables à l'intelligence, et qui, par le retour de leurs mouvemens cadencés, facilitent et économisent le travail de la mémoire, s'y gravent et s'y inculquent plus profondément.

Les avantages de la prosodie, de la mesure et du rhythme, auxquels il faut joindre ceux des inversions et des enjambemens, confirment ce que nous avons dit précédemment, savoir, la grande supériorité que les langues anciennes ont sur les nôtres, lorsqu'il s'agit de former des tableaux colorés, tangibles ou sonores. On nous dira peut-être qu'entre ces moyens et l'imitation du son et du mouvement l'analogie est frappante (1), et qu'on peut admettre sans peine la supériorité dont nous parlons pour ce qui concerne l'harmonie imitative et la représentation du mouvement, mais qu'il est difficile de concevoir quelle analogie la parole peut avoir avec la

(1) La prosodie, la mesure et le rhythme ne sont que des modifications déterminées du son. Or, il est bien naturel que le son imite le son; lequel, étant mouvement, sera propre à exprimer la mobilité des objets.

couleur et le toucher, avec des images colorées ou palpables.

Quant aux *images tactiles,* on sait que l'organe vocal s'affecte lui-même diversement, suivant qu'il peint une surface douce ou rude, lisse ou raboteuse. Il sent et fait sentir ce qu'il exprime.

La vue est toucher : le toucher n'a son effet que par le mouvement; et le son, élément matériel de la parole, étant lui-même mouvement (1), des langues construites spécialement pour parler aux sens, entre les mains d'un habile poète, peuvent, par la douceur, la rudesse et le mélange des sons, rendre, en quelque sorte, les effets de la couleur, dont le sentiment est vraisemblablement produit par certaines vibrations spéciales de la lumière, c'est-à-dire par diverses sortes de toucher. Alors, l'effet (le sentiment de la couleur) rappelle la cause (la couleur elle-même) (2).

Bien que la couleur, le toucher, le mouvement ne soient point *son*, les grammairiens n'en

---

(1) Nous considérons ici le son, non dans sa perception, mais dans ses élémens.

(2) C'est-à-dire, les vibrations de la lumière réfléchie suivant la diversité des surfaces.

ont pas moins nommé l'imitation, *harmonie imitative*, parce que l'harmonie produit toutes les sensations qui résultent du toucher oculaire, tactile, mobile et auditif.

> *Largior hîc campos æther et lumine vestit*
> *Purpureo*,

ce vers est aussi pur, aussi étendu, aussi diaphane que la lumière des Champs-Élysées.

> *Diriguit visu in medio*,

le mot *diriguit* force l'organe vocal et, par lui, le sentiment, à une certaine rigidité, et donne à Andromaque la raideur et l'immobilité de la pierre.

> *Celeres nec tingeret æquore plantas*,

ce vers court aussi légèrement que Camille.

> *Et resonare lupis ululantibus Urbem*,

reproduit à notre esprit et à notre oreille Rome retentissant du hurlement des loups.

CHAPITRE IX.

Vers blancs; Poésie, Prose françaises.

Le vers grec et latin frappe savamment l'oreille et l'intelligence à coups redoublés et mesurés; le vers blanc français y entre et en sort sans laisser de traces de son passage. Il est un corps sans membres, une main sans doigts, un doigt sans articulations; et à la vulgarité de la prose il joint les prétentions de la poésie.

Avec une langue privée d'enjambemens et d'inversions propres à suivre les mouvemens de la pensée et le tumulte des passions, sans prosodie et sans rhythme bien déterminés, asservie à la rime, désenchantant les objets pour les ramener à leur réalité usuelle, qui osera espérer faire un poëme de longue haleine, varié, harmonieux, passionné et, du commencement à la fin, vivant d'invention et de merveilleux? Cette même langue, en revanche, aidée des repos, des incisions, des mouvemens, des sus-

pensions qu'apportent dans le dialogue les intérêts et les passions des interlocuteurs, forcée, pour ainsi dire, à la clarté, est éminemment propre au poème dramatique, qui est action rapide dialoguée.

Sa prose s'est enrichie de ce qui manque à sa poésie. Sage dans sa marche, précise et savante dans ses méthodes, elle est le plus propre à exprimer tout ce qu'il y a de simple et de vrai dans l'intelligence, de piquant et d'aimable dans les relations sociales, de noble dans l'esprit, d'élevé dans les sentimens. Elle est si bien adaptée aux besoins de la civilisation, qu'il arrivera, à moins que ce ne soit un préjugé national qui nous dicte cette opinion, que les bons livres de toutes les littératures étrangères passeront dans les formes de la nôtre pour y être originaux et classiques, européens et universels.

SECTION V.

ANALYSE DES CAUSES REPRODUCTIVES DU BEAU ET DU SUBLIME; OU DES RÈGLES.

CHAPITRE PREMIER.

La forme détermine toujours la fonction des corps; il n'en est pas de même pour les ouvrages de l'art.

Une telle correspondance existe entre les formes des corps organiques et leurs fonctions, que la simple inspection des premières suffit pour déterminer les secondes. Les diverses parties des formes elles-mêmes sont si bien liées entre elles, sont tellement nécessaires les unes aux autres, qu'avec le moindre débris d'un animal, un anatomiste exercé appellera les pièces absentes, leur assignera leur place, en

recomposera le squelette, le couvrira de chairs, le revêtira d'une peau analogue au climat qu'il doit habiter, lui marquera son séjour dans l'air, sur la terre ou dans l'eau et, des besoins de nutrition qui résulteront de la configuration correspondante des organes digestifs, il conclura ses mœurs, ses habitudes, et son caractère. Dans tous les points de ce labyrinthe vivant, l'intelligence a laissé des traces qu'on peut suivre sans erreur, en passant de l'une à l'autre, à l'aide de l'anatomie comparée. Puisqu'il est vrai qu'on a nié les causes finales, comment se fait-il qu'on ne se soit point encore avisé de dire que les vers d'Homère, bien moins habilement déduits les uns des autres que les œuvres de la nature, n'ont point eu une destination prévue par le génie du poète, et que ce qu'ils se trouvent avoir de commun est un effet du hasard?

Par suite de cette infériorité de connexion que nous venons de remarquer dans les ouvrages de l'art, leurs formes n'en déterminent pas les fonctions avec la même précision et la même certitude. On peut être fidèle aux règles et manquer le but, parce qu'elles ne sont pas vie et action, comme les lois naturelles; elles indiquent la route, mais c'est à l'esprit à la suivre. C'est pour cela qu'il ne servit de rien à

Pradon d'en être observateur plus scrupuleux que Racine.

Dans les ouvrages de l'art est le travail de l'homme et celui de la nature qui donne la direction et fournit les matériaux primitifs. Une partie en est donc relative et variable; et l'autre, absolue et éternelle. Cherchons ce qui nous y appartient ; cherchons ce qui est du fait de la directrice suprême; c'est le moyen de découvrir ce qu'il y a d'incertain et de contingent, de fixe et d'invariable dans les règles auxquelles sont assujettis tous les genres de littérature.

CHAPITRE II.

Des lois circonstantielles et variables, universelles et invariables des ouvrages de l'art.

L'ART tend toujours vers son but qui est le beau; il ne le peut qu'à l'aide des facultés humaines, seul instrument qui soit à sa disposition. Or, dans ces facultés, une partie est dépendante de la volonté, qui est mobile et changeante; l'autre est la propriété inaliénable de la nature, qui veut toujours ce qu'elle a voulu une fois, parce que d'abord elle a voulu le meilleur: l'une donne le type des individus et des nations; l'autre, des espèces et de l'humanité.

Ces facultés, considérées sous le premier point de vue, soumises à l'influence du climat, des opinions, des croyances, des gouvernemens, cherchent ce qui leur est relatif, le transportent dans les arts, et l'établissent en lois. Mais quelque divergente que puisse paraître la tendance de celles-ci, elles ne peuvent se mettre en con-

tradiction avec les lois primitives, et aller contre l'essence de l'espèce. L'homme, dans ses goûts et ses plaisirs intellectuels les plus arbitraires, ne peut cesser d'être homme.

Il suit de là que, plus ce que l'art cherche à satisfaire, dans nos facultés avides de beau, est primitif et essentiel à l'espèce, plus la règle qui détermine sa direction est approchante de l'universalité, plus elle est invariable et nécessaire; d'où nous concluons: *que ce n'est point dans les règles qu'il faut chercher la nature des ouvrages de l'art, mais plutôt celle des règles, dans la nature de ces ouvrages, c'est-à-dire dans la nôtre.*

CHAPITRE III.

Des lois propres à quelques ouvrages de l'art, et de celles qui leur sont communes à tous.

Tout est semblable et différent dans l'univers. La ressemblance établit les genres et les espèces; la dissemblance caractérise les individualités liées au genre par ce qu'elles ont de plus fondamental, car si elles n'y tenaient en rien, elles ne pourraient être connues faute de moyens de comparaison et de points de contact avec notre intelligence. Ce qui ne ressemblerait qu'à soi-même serait non avenu pour nous. Les divers groupes qui composent l'ensemble de la nature, considérés les uns à l'égard des autres, sont des individus semblables et différens, qui se touchent sans se confondre, qui se distinguent sans s'isoler. Il est des lois spéciales pour les individus, pour les groupes, pour l'ensemble; il en est qui leur sont communes.

Les règnes minéral, végétal, animal, sont

soumis, privativement et séparément, à la cristallisation, à l'ascension de la sève, à la sensibilité; et, en commun, aux affinités et à l'attraction.

De même les arts, ainsi que nous l'avons vu, la danse, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, ont leurs formes propres et individuelles, nécessitées par les élémens constitutifs de chacun. Chaque espèce de danse, de musique, de peinture, de sculpture, d'architecture, de poésie, a également sa forme déterminée par sa destination, forme correspondante à quelqu'une de nos facultés.

Élan, explosion d'un invincible enthousiasme, l'hymne appelle un *beau désordre*, et, à l'instar de toutes les autres passions, lors même qu'il se livre aux plus grands écarts, il n'est occupé que du sentiment qui le domine. Un tel poème ne saurait être long, sous peine de lasser nos facultés, qui y sont poussées à leur *maximum* d'activité.

L'idylle sera simple comme la fleur des champs; l'élégie, passionnée et capricieuse comme l'amour. Destiné à nous entraîner après lui dans une longue course, le poème épique nous délassera de la route par les variétés renaissantes du style, des accidens et du merveil-

leux. Mais, quoique ayant leur physionomie propre, ces genres et tous les autres n'en seront pas moins soumis à des lois universelles, à celles qui sont fondées sur l'essence de l'homme, qui est le principe et la fin de l'art. Voyons quelles sont les principales de ces lois.

En dernier ressort, ce que l'homme cherche dans les ouvrages de l'art, est lui-même. La nature qui lui en fournit les matériaux, n'est que le miroir dans lequel il se réfléchit. Les réalités objectives ne font qu'exciter ses propres réalités, et leur offrir une forme et un patron sur lesquels elles puissent se modeler. Or, nous avons vu que l'homme est *être*, *cause*, *unité* (1), en rapport avec les êtres et les causes qui ne sont pas lui, et avec le multiple qui lui donne la possibilité de passer par un nombre infini de modifications, et sans lequel, étant toujours semblable à lui-même, il ne pourrait se sentir, se comparer, ni par conséquent se connaître. Tous ses ouvrages devront donc réfléchir son

---

(1) Le lecteur ne doit point s'effrayer de ces mots ; ils signifient seulement que l'homme est un être *réel*, *actif* et *un*. Voyez *Rapport de la Nature à l'Homme*, etc., tom. IV, pag. 91, ainsi que le 2e Tableau synoptique, à la fin du même volume.

être, comme lui-même réfléchit la nature et est réfléchi en elle; tous devront être vérité (*être*), vie, action, mouvement, liaison (*cause*), et réunir toutes les diversités dans un centre commun (*unité*). De ces propriétés, sans lesquelles l'homme cesse d'être homme, doivent découler toutes les règles des beaux-arts, celles qui ne peuvent rien admettre d'arbitraire, non plus que les rapports constitutifs de notre espèce.

CHAPITRE IV.

Application des règles universelles et nécessaires au Poème dramatique. Tragédie classique.

Notre *unité* intellectuelle ne serait rien, si elle n'était en même temps *réalité* et *action*; elle suppose de toute nécessité ces deux dernières propriétés. L'être humain est donc entier dans l'*unité* et les corrélations identiques de celle-ci. Déterminer quelle est l'unité qu'il est forcé par ses facultés d'attacher au drame, est poser les règles générales et invariables de ce genre de poésie.

Pour mieux apprécier le caractère de cette unité, considérons-la dans sa fin. Or, nous avons vu que la destination du poème dramatique est de faire naître le sentiment et l'amour du beau moral, et qu'en conséquence nous avons défini la tragédie : *action tendant à perfectionner l'homme par la terreur et la pitié*; car la terreur et la pitié ont pour principe et pour fin le beau moral, lequel réside dans la force et les déter-

minations d'une volonté luttant contre ses affections, ou les soumettant à l'ordre.

Il s'agit donc de chercher quelle est l'*unité d'une action produisant le beau moral par la terreur et la pitié*.

Une *action* est autre chose qu'un fait, qu'un événement : dans l'action est toujours *volonté* marchant vers un but; au lieu que les faits, les événemens ont des causes étrangères à ceux qu'ils emportent dans leur sphère d'activité. L'*action*, de nécessité, est une, puisqu'elle a le même principe pour cause et pour fin; dans les faits et les événemens, la fin est différente du principe. Ainsi l'unité, tragique résidant tout entière dans la volonté du héros de la pièce, est, s'il est permis de s'exprimer de la sorte, plus *une* que l'unité épique et historique, qui résulte de la réunion dans un même centre d'une foule d'incidens.

Mais dans une *action* qui a la même cause pour principe et pour fin, les moyens ne peuvent être dirigés que par le mobile primitif et pour le même but : on doit donc dire que l'*individualité du poème tragique réside dans l'unité du principe, des moyens et de la fin.*

Vous voyez dès lors que ce genre de poésie ne saurait être fondé sur une période de faits et

d'événemens, mais bien sur une catastrophe dont les faits et les événemens ne soient que la préparation et le moyen.

Vous le voyez surtout parce que la catastrophe, ou dans sa préparation, ou dans sa marche progressive, ou dans ses résultats, peut seule produire la *terreur*, et, par la terreur, la *pitié*.

De cette *unité naturelle* (1) du poème dramatique découlent toutes les règles auxquelles il a été successivement et progressivement assujetti chez les peuples qui cultivent les arts, et qu'ont éclairés la réflexion et l'expérience.

De l'*unité naturelle d'action*, ce qui résulte d'abord, est l'*unité de temps* et *de lieu* : il faut le prouver.

Une action aboutissant à une volonté vers laquelle se dirigent le principe, les moyens et la fin de tous les ressorts dramatiques; une action dont l'essence est de produire la *terreur* et la *pitié*, portant par conséquent nos facultés morales à leur *maximum* d'intensité et de développement (car la *terreur* est la plus compressive des causes, et la *pitié* la plus expansive), ne peut se prolonger long-tems, suivant l'adage :

---

(1) Celle qui a pour principe et pour fin la volonté d'un principal personnage.

Rien de ce qui est violent ne saurait être durable.

D'un autre côté, ce qui est éminemment pathétique, et de courte durée, ne saurait, à moins de circonstances forcées, se passer en des lieux distans de beaucoup l'un de l'autre. Disons pourtant que, si la situation du personnage sur lequel porte l'intérêt tragique ne peut avoir son complément et son dénouement dans un même lieu, le poète est autorisé, par les règles elles-mêmes, ainsi que nous le verrons bientôt, à se conformer à la nécessité du sujet. Nous dirons bien plus : dans un pareil cas, l'unité de lieu ne sera point en quelque sorte violée, puisque, si le sujet est traité par un homme de génie, cette violation restera inaperçue au spectateur, tout entier à l'effet qui le préoccupe. Nous voici amenés à parler de la *vérité* dramatique.

Qu'on se rappelle que la *réalité* et l'*action* du moi humain, passant dans les effets dramatiques, se réunissent dans son *unité.* Qui dira donc unité, dira réalité, vérité. Mais la *vérité,* dans les arts, n'est point copie exacte de la réalité. Elle est *vraisemblance.* Elle n'est point ce qui est, mais ce qui nous paraît, analogie entre nos sentimens, notre imagination et l'objet imité; elle est la *vérité de nos affections.* Or, il est donné au poète, au poète qui mérite ce nom, de dis-

poser de nous comme un magicien (1), de nous remplir de fausses réalités (2), et de nous faire trouver vraisemblable ce qui nous plaît et nous émeut profondément. Nos passions nous font toujours illusion ; nous ne chicanons pas sur nos plaisirs : nous croyons à ce qui nous est agréable; et ceux qui aiment, donnent de la réalité à leurs songes. *Credimus : anne qui amant, ipsi sibi somnia fingunt ?*

Maintenant, lorsqu'une fois le poète s'est emparé de nos cœurs et de notre imagination, lorsqu'il a étroitement lié notre curiosité et notre intérêt au sort de son personnage, que de sa situation il a fait la nôtre, et que nous tremblons et espérons pour nous et pour lui; bien qu'il vienne de nous le montrer dans les appartemens de son palais, il peut, sans que nous nous en formalisions, sans même que nous nous en apercevions, le conduire dans ses jardins, dans un temple ou dans une place publique : pourvu qu'il soit là, il nous suffit. Nous ne songeons qu'à lui ; nous ne voulons que lui ; c'est lui seul que nous cherchons. Une violation trop

(1) ......*Nunc Thebis, nunc ponit Athenis,*
Ut magus.

(2) ......*Falsis terroribus implet.* HOR.

choquante de la réalité pourrait seule nous ôter de dessous le charme, et un bruit trop violent dissiper l'erreur du songe poétique. Mais, de même que le poète ne s'est point avisé de nous montrer son héros au berceau dès le premier acte, de même il se gardera de donner un démenti trop formel à nos yeux et à notre raison, en lui faisant faire dans un changement de scène ou dans un entr'acte, le voyage de Paris à Ispahan.

Ce besoin de nous rendre complices des erreurs qui nous séduisent est tellement inhérent à notre nature, et, par conséquent, fait tellement partie de la règle, qu'il est la première donnée de tous les beaux-arts. Nul ne prend à la lettre ce que lui disent le marbre et la couleur; et, cependant, avec le marbre et la couleur le statuaire et le peintre produisent une illusion plus précieuse que la réalité. On sait fort bien que Mithridate et Monime ne parlaient pas en alexandrins français, qu'Athènes et Byzance ne sont pas sur quelques pieds de toile peinte, qu'au spectacle dans la rue Richelieu, en l'an de grace 1824, nous ne sommes pas à Rome sous les consuls et les empereurs; et, cependant, nous nous prêtons à tant de choquantes fictions, parce qu'elles sont condition obligée de l'exis-

tence de l'art. Ici, comme dans tout le reste, la raison obéit à la nécessité ; nous nous soumettons à des absurdités indispensables. La sauvegarde de notre assentiment est dans l'absurdité elle-même. En y croyant hypothétiquement nous ne craignons pas d'être traités en dupes.

Ces principes, pourront nous dire les fauteurs du romantisme, sont, il est vrai, conformes à la saine raison, mais ce ne sont point ceux de votre théâtre. Prouvons que les maîtres de la scène française n'ont point eu d'autre poétique, et que le critique qui a porté la rigueur des règles au-delà des bornes que nous venons de leur assigner, a méconnu leur esprit et outre-passé le but. Que dit, à ce sujet, l'oracle de notre Parnasse ?

Quelquefois dans sa course, un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des bornes prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir ses limites.

Boileau pouvait-il nous dire plus expressément qu'il n'y a de règle invariable et sans exception, que celle d'atteindre la fin de l'art ? Mais quelle est la fin du poème dramatique ? C'est encore lui qui va nous répondre :

Le secret est d'abord de plaire et de toucher.

Or, si pour *plaire* et *toucher*, quelques légères

invraisemblances sont commandées par le sujet, le génie *franchira les limites de l'art*, à l'effet de créer de nouvelles beautés ; car il ne vaut pas la peine de violer les règles pour produire des sottises et des monstruosités. En violant ainsi le précepte, on ne s'y conforme que mieux.

On insistera en disant que le même Boileau a pourtant déclaré que

> Le scène demande une exacte raison.

Aussi, est-ce la raison qui dit qu'avant tout, il faut plaire et toucher, et remplir la fin du poème (1).

Cette attention à soumettre toutes les parties du drame aux décisions de la faculté qui modère les autres et spécialement l'imagination, a, suivant nous, rendu un signalé service, non-seulement à notre scène, mais encore au bon sens public de la nation. Passionné pour la littérature, et surtout pour le théâtre, le Français,

---

(1) « Le but de la poésie dramatique est de plaire, et les « règles qu'elle nous prescrit ne sont que des adresses pour « en faciliter les moyens au poète, et non pas des raisons « qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose soit « agréable, quand elle leur déplaît. » Corneille, *Épître dédicatoire* de Médée.

léger et frivole, trouve, dans ses goûts favoris, le correctif de ses défauts naturels. A combien d'analyses subtiles et de raisonnemens profonds donne lieu l'apparition d'une bonne tragédie et d'une bonne comédie ! Quelle sagacité sévère dans les spectateurs et les lecteurs ! Et comme en cela c'est de l'homme, et seulement de l'homme qu'il s'agit, une saine philosophie, qui n'est que la connaissance de nous-mêmes, se maintient dans la généralité des esprits, et descend vers les classes inférieures. On peut, chez les étrangers, trouver l'instruction plus généralement répandue sur la masse du peuple; mais nulle part, autant qu'en France, le bon sens et le goût qui est jugement ne se trouvent chèz un aussi grand nombre d'hommes d'ailleurs ignorans, avantage qu'il faut attribuer à la cause que nous venons de désigner. Ceux donc qui cherchent à saper les fondemens de nos doctrines théâtrales, et à affranchir notre scène d'une *exacte raison*, tendent, sans s'en douter, à rendre un plus mauvais service au bon sens général de la nation, que Timothée aux mœurs des Spartiates lorsqu'il ajoutait une corde à sa lyre (1).

---

(1) La bonne tragédie et la bonne comédie élèvent l'esprit

Des trois conditions primitives de notre existence intellectuelle, *être*, *cause*, *unité*, nous avons reconnu que la première et la dernière entrent de toute nécessité dans les effets demandés au poème dramatique : il nous reste à voir que ces effets ne réclament pas moins impérieusement la présence de la seconde de ces manières d'être, laquelle est *cause*, action, vie et mouvement.

Sans sa présence, quelle que fût la régularité du poème, il ne serait que froid cadavre, beauté inanimée. La règle ne donne que la forme extérieure; le génie et l'inspiration donnent seuls la vie et le mouvement. Il faut, comme dans le corps humain, que chaque partie ait son action propre, laquelle concoure à l'action générale, et que toutes les fonctions et tous les résultats naissent les uns des autres. Tout mot parasite, toute scène inutile sont paralysie, interruption de circulation, commencement de mort. Le drame est *action :* tout ce qui n'y marche point vers le but n'est point dramatique.

---

et le caractère; la musique italienne (aux exceptions près) appelle l'homme tout entier dans ses sensations. C'est ce que savent à merveille, quoiqu'ils n'en disent rien, ceux qui gouvernent à Vienne, à Milan et à Paris.

Autour de ces trois principes constitutifs, lesquels néanmoins ne sont qu'un seul et même principe considéré dans ses diverses relations, puisque l'*être* et la *cause* se confondent dans l'*unité ;* autour de ces trois principes, disons-nous , se groupent tous les autres préceptes donnés sur l'art dramatique; ils s'y lient, s'y incorporent intimement, ainsi que nous allons le voir.

Être. — Vérité des caractères , des mœurs, langage analogue aux situations des personnages.

Cause. — Drame, action; effets, causes à leur tour. Entrées et sorties motivées. Point de scène vide, point de récit de ce qui peut être mis sous les yeux. Exposition claire et rapide; rejet dans l'avant-scène des circonstances bonnes à connaître, mais non essentielles à la catastrophe.

D'où le choix d'un personnage historique ou mythologique, dont le nom seul fait plus de la moitié de l'exposition, sans exclure néanmoins les sujets et les personnages de pure invention.

Et, comme l'action a ses bornes dans celles de la faculté qui agit, la durée de la pièce sera proportionnée à la force de l'attention. D'où les cinq actes. Diviser une pièce en trois jour-

nées (1), c'est établir trois catastrophes, faire trois pièces distinctes, supposer que l'attention de la veille peut être identifiée à celle du lendemain, et que nous pouvons continuer pendant soixante-douze heures le souvenir, et porter le poids du sublime et de l'admiration.

Et, comme cette attention est excitée et soulagée par ce qui irrite la curiosité en promettant de la satisfaire, le nombre impair d'un, trois ou cinq actes a été choisi, afin d'établir un moment d'équilibre, de doute et d'incertitude sur l'issue de la catastrophe. Dans les pièces d'un seul acte doit se trouver une scène qui serve de pivot sur lequel se balancent les probabilités du dénoûment.

Unité. — Persévérance des personnages dans leurs mœurs et leurs caractères. Scènes liées et motivées. Dialogue logiquement passionné. Correspondance réciproque du milieu, du commencement et de la fin.

---

(1) Nous n'ignorons pas que les Grecs en avaient de telles. Aussi pensons-nous que leur théorie théâtrale a eu besoin d'être successivement perfectionnée, sans croire pour céla qu'on les ait surpassés dans la peinture du beau et du sublime, lorsqu'ils ont eu à exprimer les sentimens naturels à tous les hommes.

Voilà, si l'on veut, nous dira-t-on, de belles et bonnes règles : reste à savoir si elles sont praticables ; personne n'ignore les défectuosités sans nombre qui résultent de la prétention à s'y soumettre. Le difficile n'est pas le beau. La tragédie, telle que l'entendait Boileau, serait-elle par hasard, comme son sonnet, *un heureux phénix encore à trouver ?*

Nous répondrons, qu'en effet le difficile n'est pas le beau, mais qu'en incitant et activant les forces de notre esprit, il contribue souvent à le produire ; que même il y a mérite réel dans la difficulté vaincue, lorsqu'il s'agit d'objets qui en valent la peine. Nous répondrons que toute théorie doit avoir la perfection en perspective, afin que les artistes qui chercheront à l'atteindre parviennent à en approcher. Les ouvrages de l'homme, quelques efforts qu'il fasse, sont nécessairement imparfaits comme lui. Il doit puiser dans cette nécessité de nouveaux motifs de viser à la perfection, pour n'en point rester à une trop grande distance. Pourquoi se decouragerait-il ? La nature ne laisse-t-elle pas des défectuosités dans ses ouvrages ? elle ne crée point les individus parfaits ; elle n'est beauté absolue que dans l'espèce. Au reste, pour prouver que le genre classique peut produire des chefs-d'œuvre

approchant de la perfection, nous appellerons en témoignage un savant critique, qu'on n'accusera point d'une injuste prédilection pour notre système théâtral.

« Mais, avant de dire adieu à la poésie et au « monde, Racine, dit M. Schlegel, déploya toutes « ses forces dans Athalie. C'est non-seulement « son ouvrage le plus parfait, mais c'est encore, « à mon avis, parmi les tragédies françaises, celle « qui, libre de toute manière, approche le plus « de la tragédie grecque. Le chœur même, à l'ex-« ception des différences qu'exigent la musique « et l'ordonnance théâtrale des modernes, y est « conçu dans le sens des anciens. Le lieu de la « scène, le temple de Jérusalem, y donne à l'ac-« tion la solennité auguste d'un grand événement « public. L'intérêt de la curiosité, l'émotion et « la terreur se succèdent tour à tour et prennent « une force toujours croissante; la simplicité la « plus sévère y est jointe à une variété, quelque-« fois à une grace séduisante, plus souvent à une « majestueuse grandeur, et l'esprit des prophètes « y donne au génie poétique un essor jusqu'alors « inconnu. Le sens général de la pièce est celui « que doit avoir tout drame religieux : sur la « terre, le combat de la vertu et du vice; dans « le ciel, l'œil vigilant de cette Providence qui,

« du centre rayonnant d'une gloire inaccessible, « décide du sort des mortels. Un souffle unique, « un souffle divin anime toute la tragédie; et « une inspiration véritablement pieuse atteste « la sincérité des sentimens du poète, autant que « sa vie entière (1). »

Les lois de la scène française n'empêchent donc point de faire des pièces parfaites, ou approchant de la perfection. Il ne faut pour cela que le génie, l'étude et le travail d'un poète tel que Racine. Ces règles impérieuses, mais non tyranniques, reconnaissent, légitiment, donnent rang parmi les chefs-d'œuvre à un bon nombre d'ouvrages inférieurs à Athalie, et qui doivent ce qu'ils ont de beautés aux efforts que les poètes ont faits pour atteindre à la hauteur de cette sublime composition.

COROLLAIRES.

I.

L'art n'est qu'une projection de nous-même, le relief, le miroir de nos facultés.

II.

Dans ces facultés, et dans ces règles de l'art,

---

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome 2, pag. 206.

est une partie contingente et relative; l'autre, invariable et universelle.

III.

Ce qui est invariable et universel dans nos facultés et dans les règles de l'art, est ce qui tient à l'essence de l'art, c'est-à-dire de la nature humaine.

IV.

Chaque art correspond à quelqu'une de nos facultés : le drame correspond à notre sympathie pour le beau moral.

V.

Chaque art a des lois qui dérivent de son essence propre. Le drame est action : il prend le beau moral là où il réside, dans les déterminations de la volonté manifestée par des actes explicites et visibles.

VI.

Les principes, les moyens et la fin tragiques doivent donc se rattacher à la volonté du principal personnage.

VII.

La volonté ne réagit jamais plus puissamment

que lorsqu'elle est sous le poids d'une grande catastrophe. D'où la terreur, la plus compressive des causes, et la pitié qui en est la plus expansive.

VIII.

Dans la volonté, élément et ressort primitif du drame, est essentiellement unité.

IX.

L'unité d'action, opérant sur la volonté par la terreur et la pitié, réclame l'unité de temps et de lieu, parce que des sentimens poussés à l'extrême ne peuvent être durables, et qu'il faut du temps et des motifs pour se déplacer.

X.

Dans l'unité qui veut, est vérité et cause.

XI.

D'où toutes les règles de la tragédie classique, subordonnées à une seule qui est invariable.

XII.

La seule règle invariable, et sans exception, est que l'art doit atteindre à sa fin. La fin de l'art, dans le drame, est le sublime par la terreur et la pitié.

CHAPITRE V.

Du Drame vulgairement dit Tragédie bourgeoise.

Certains genres se contentent de la grace, de l'élégance, du passionné; d'autres réclament ces qualités et atteignent accidentellement au beau et au sublime de pensée et d'images. La tragédie exige impérieusement le sublime du *beau moral* : toute pièce qui ne le produit pas a manqué son but. Un genre de littérature dans lequel il ne s'agit que de l'homme, où l'homme seul est acteur, doit mettre en évidence ce qui distingue et honore l'homme et l'humanité.

De cette condition essentielle et primitive résulte la nécessité de prendre les premiers personnages tragiques parmi les chefs des nations, ou ceux qui ont puissamment influé sur leurs destinées. D'autres acteurs ne pourraient également réussir à inspirer la terreur et la pitié, agens du sublime moral.

La terreur qu'on éprouve est proportionnée à la grandeur de la catastrophe; et la catastro-

phe, à l'élévation de ceux qu'elle atteint. Les coups qui foudroient les rois et les grands ambitieux nous glacent, nous anéantissent; ils tombent de si haut, qu'aucune tête ne peut espérer de pouvoir s'y soustraire, ou de résister à leur choc. Comment le frêle arbrisseau échappera-t-il à la foudre qui a réduit en cendres le chêne orgueilleux? Un moindre nombre de spectateurs est intéressé aux infortunes vulgaires, parce que les rangs supérieurs peuvent se flatter d'y échapper. Dans le roi est toujours l'homme; dans l'homme n'est pas toujours le roi et le héros.

La pitié qui résulte de ces malheurs, pour ainsi dire privilégiés, est plus auguste, plus universelle, parce qu'elle embrasse toute l'espèce. Elle est commisération des misères humaines représentées dans ce que la société a de plus grand et de plus élevé; elle est douce et ineffable mélancolie.

La pitié qu'excitent les malheurs domestiques, les scènes de famille, est plus individuelle. Les événemens qui la causent nous menacent de plus près; il y entre plus de personnalité, et par conséquent moins de beau moral : c'est sans doute la raison qui a toujours empêché le drame bourgeois de prendre racine dans nos réper-

toires, et de se nationaliser sur notre scène. Non qu'il faille l'en exclure entièrement : il peut de temps à autre diversifier nos plaisirs, ranimer nos goûts pour le vrai beau, les éclairer par la comparaison, et offrir d'utiles leçons. Beverley corrigera plus de joueurs que le chef-d'œuvre de Regnard, si pourtant les joueurs ne sont tout-à-fait incorrigibles. Quant au spectacle des douleurs physiques, il agit sur les nerfs plus que sur l'esprit, et entre plutôt dans les attributions de la médecine que dans celles de la poésie.

Nous en conclurons que le but de l'art tragique n'est pas tant de produire des impressions fortes et déchirantes (car le drame, proprement dit, touche presque autant que la réalité), mais des émotions propres à perfectionner ce qu'il y a de plus noble et de meilleur dans nos facultés. La facilité d'exciter les émotions est en raison de la sensibilité des peuples; tel spectacle qui nous révolterait n'aura juste que ce qu'il faut pour produire des effets tragiques sur un habitant du Nord. C'est au poète à connaître sa nation, et à savoir jusqu'où il peut aller; il ne faut pas frapper également fort sur des fibres inégalement irritables.

CHAPITRE VI.

De la Comédie.

La haute comédie, celle qui peint les caractères difformes et ridicules, est, sans aucun doute, assujettie aux mêmes règles générales que le drame tragique. Tous les incidens, dérivant de la volonté bizarre et vicieuse du principal personnage, doivent se réunir dans l'exacte unité du mobile et de la fin. On pourrait même dire que cette unité doit en quelque sorte y être plus rigoureuse, parce que sa violation ne peut, ainsi que dans la tragédie, être déguisée et compensée par l'entraînement du pathétique.

Les caractères bien prononcés, bien déterminés qui, par les moyens qu'ils tirent d'eux-mêmes, peuvent se développer dans une action simple et facile, en occupant suffisamment l'attention du spectateur, ces caractères sont peu nombreux, et leur mise en œuvre a fait la gloire des premiers maîtres qui s'en sont emparés. Que reste-t-il à faire à leurs successeurs?

Autant la nature est avare de traits primitifs, parce qu'un petit nombre lui suffit pour produire toutes les nuances qui distinguent les individus, autant la société est féconde en variétés d'inconvenances et de ridicules. Placée sous l'empire des volontés et des passions, elle est mobile comme elles; elle va d'un extrême à l'autre, et, dans ce passage, elle rencontre et adopte momentanément toutes les espèces de folie et de bizarrerie; la mode est son idole qui, chaque jour, exige un culte nouveau. De tant d'extravagances, le poète comique n'a d'autre embarras que celui de choisir les plus amusantes, et de les adapter à une action vive et intéressante. Tous les rangs, toutes les conditions offrent des travers à la malignité de sa muse; il en veut, non aux personnes mais aux mœurs. Heureux, lorsque les classes supérieures ont assez d'esprit et de générosité pour permettre qu'il nous fasse rire de leurs défauts, et nous amuse pour les corriger! Quelquefois d'un tissu d'incidens liés par un fil imperceptible, il compose un ouvrage qui, à chaque scène, irrite, trompe et attire la curiosité vers un dénoûment satisfaisant. Exiger pour ces pièces une observation des règles aussi stricte que pour la haute comédie, serait d'une sévérité excessive. A quoi bon chicaner sur ses

plaisirs? Le rire est en lui-même une si bonne chose, que seul il suffit pour absoudre le poète qui le fait naître, et qu'il est un but suffisant à l'art, pourvu qu'il ne blesse en rien les lois de la décence et de la morale, dont rien ne saurait justifier la violation.

C'est assez qu'en courant la fiction amuse.

Nous pensons que les matériaux ne manquent pas davantage au poète tragique, et qu'il lui est toujours loisible de mettre les sentimens primitifs de l'humanité en contraste avec une position grande et difficile. Dans la tragédie et la comédie, le génie manquera toujours plutôt aux sujets, que les sujets au génie.

Le poète comique ne cesse d'étudier la nature et la société, inépuisables en événemens susceptibles d'être transportés sur la scène. Mais l'observation montre la douleur naissant au sein de la joie, les larmes à côté du rire, et des conséquences de nos travers qui ne sont pas toujours divertissantes. Que faire? s'abstiendra-t-il de peindre ce qu'il voit? de nous présenter à nous-mêmes tels que nous sommes, et dans les situations où nous nous trouvons chaque jour? Évitera-t-il, en un mot, de joindre le pathétique au ridicule?

A ne juger que par les chefs-d'œuvre de la scène comique, universellement réputés tels, on aurait à conclure que la vraie et franche comédie rejette tout alliage de ce qui émeut et touche profondément. Elle élève la voix, il est vrai (1), elle tonne et s'irrite, parce que ses emportemens et ses brusqueries ont un côté plaisant et sont matière de rire. Mais les pleurs décomposent le visage de Thalie. Il ne tenait qu'à Molière de nous attendrir sur le sort d'Elmire et de sa famille, victimes d'un scélérat; sur celui d'un frère et d'une sœur sacrifiés à l'avarice d'un vieillard; il pouvait nous faire plaindre une jeune innocente séquestrée par un tuteur sauvage et jaloux. Voyez cependant avec quel soin, en traitant ces sujets, il a évité tout ce qui était dans le cas de réveiller des idées sombres. Les ingénuités d'Agnès, Maître Jacques et madame la Merluche, madame Pernelle et Dorine sont là pour écarter ce qui sentirait le moins du monde la tristesse et la morosité. Il a l'art de faire rire du Misanthrope sans l'avilir, et du Tartuffe, sans diminuer l'horreur qu'il inspire.

En dépit de ces considérations, vu que le

---

(1) *Interdum tamen et vocem comœdia tollit,*
Iratusque Chremes tumido delitigat ore. Hor.

nombre des sujets appartenant à la pure et franche comédie, tant ceux qui ont été traités que ceux qui restent à traiter, est très-borné; quelques légères incursions lui sont permises sur les frontières du domaine tragique. Après avoir accordé à ce genre ce qui lui appartient par son essence, et l'avoir distingué de ce qui n'est pas lui, il est juste de lui permettre quelques mésalliances nécessaires, faute desquelles, restreint à ses propres ressources et à ses richesses actuelles, il lui serait interdit de faire de nouvelles acquisitions, condamné par là à une perpétuelle stérilité. Cette indulgence est d'autant plus raisonnable, que de l'espèce de croisement qu'elle autorise, il est résulté et il peut résulter encore de très-bons ouvrages. Qui oserait les proscrire, puisqu'ils plaisent constamment à un public éclairé? Ce qui plaît constamment, sans blesser la décence et l'honnêteté, est toujours approuvé par l'art :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.

La légitimation de ce genre est d'autant plus à désirer, que la comédie mixte rentre complètement dans les vues finales de l'art, quoique par une voie détournée. Quelle est la fin de la comédie? Empêcher l'homme de se dégrader en

lui faisant peur du ridicule. Mais les résultats presque tragiques qui suivent quelquefois les actions inconvenantes et ridicules, sont aussi une utile leçon tournant au profit de la vérité et de la sagesse.

Qu'on ne dise pas que cette opinion est contraire aux décisions du législateur du Parnasse :

> Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
> N'admet point dans ses vers de tragiques douleurs.

Les *douleurs tragiques* ne sont point non plus autorisées dans ce genre de comédie : elle ne doit jamais aller jusqu'à la *terreur*; la *pitié* qu'elle excite ne doit point être celle du drame héroïque. Chez elle ces deux sentimens sont plus adoucis et plus individuels. Son pathétique se borne à nous faire sentir vivement les inconvéniens d'une fausse position sociale. La commisération qu'elle nous fait éprouver ne s'étend pas sur les misères de l'humanité, mais seulement sur les conséquences de quelques folies privées, et, par un retour secret vers nous-même, sur nos propres extravagances.

Le poète qui compose une pièce mixte aura soin de ne jamais oublier la nature du genre dans lequel il s'exerce, et qu'avant tout il faut mettre du comique dans une comédie. Ici est le diffi-

cile, ici est l'art. Le côté plaisant du sujet doit moins tourner au profit de ce qu'il a de pathétique, que le côté sérieux ne doit servir à renforcer ce que la situation a de divertissant. Le contraste entre les affections et les intérêts de personnes diversement préoccupées, qui, bien qu'elles s'expliquent clairement, sont dans l'impossibilité de se faire comprendre; leur embarras, leurs impatiences, font en grande partie la base de cette sorte de pièces, qui doivent toujours chercher des scènes divertissantes, et n'admettre qu'avec réserve celles qui sont purement pathétiques. Les apparitions si intempestives de Bonnard (1), ses idées si diamétralement opposées à celles que Danville reçoit de sa situation, mitigent ce qu'elle a de trop douloureux et de trop funeste, et rendent très-comiques des actions et des discours qui ailleurs seraient insignifians et vulgaires.

Cette liberté laissée à la comédie, l'accordera-t-on également à la tragédie, et lui permettra-t-on de s'adjoindre le comique? Nous ne le pensons pas, quoi qu'en dise M. Schlegel (2). Le plaisant et le bouffon déparent non-seulement

---

(1) *École des Vieillards.*

(2) *Cours de Littérature dramatique.*

la scène tragique, mais y sont encore en contradiction. Qui ne serait révolté de voir un faune moqueur placé à côté du Laocoon, ou introduit dans le groupe de Niobé? Quel extravagant mêlera les accens d'une folle joie au meurtre de César et au sacrifice d'Iphigénie? Le rire met en contraction les traits; il nuit à la beauté (1), essence du drame, et, dans celui-ci, il rompt l'unité d'effet, laquelle serait plus nécessaire que l'unité d'action, si, par cette dernière, l'autre n'était nécessairement produite (2).

De tous les genres, avons-nous dit, le dramatique est le seul qui tende exclusivement à peindre le sublime du beau moral, d'où résulte pour lui la nécessité d'adopter, non-seulement dans sa contexture intime, mais encore dans ses formes les moins essentielles, ce qui peut être conçu de plus parfait; le mieux, en tout, y est un précepte de rigueur. De là, concluons que

---

(1) Elle est, pour les objets, non-seulement plénitude, mais encore équilibre de leurs rapports; équilibre que trouble un effet prédominant.

(2) C'est, à notre avis, ce défaut d'unité d'effet qui rompt le charme des beautés nombreuses qu'on peut remarquer dans les *Martyrs* de M. de Châteaubriand. L'imagination et les affections arrivent à la fin de l'ouvrage sans savoir si elles sont payennes ou chrétiennes.

la tragédie doit être écrite en vers. Nous ne dirons pas la même chose de la comédie, dont la mission est moins sévère et moins relevée, bien que, tout égal d'ailleurs, la forme poétique lui donne un nouveau degré de mérite. Peut-être, cependant, certains sujets repoussent la versification. Le plus habile des poètes pourrait-il se flatter d'améliorer l'Avare et Turcaret, en les mettant en vers? Il est des passions tellement viles, des caractères tellement ignobles et prosaïques, que les rendre en prose est un moyen sympathique, un artifice poétique qui les montre avec plus de vérité. La Métromanie, en prose, serait un contre-sens formel.

Les considérations précédentes autorisent à penser que les acteurs tragiques qui représentent des personnages pris dans les rangs les plus élevés de la société, doivent toujours, bien que sans sortir du naturel, garder une certaine dignité dans leur jeu. Le *beau* se trouve rarement, ou jamais, dans le *familier*, lequel est placé un degré au-dessous du naturel. Par suite, l'auteur qui jugerait pouvoir mettre sur la scène un héros difforme et contrefait, prendrait par là même l'engagement de racheter cette violation de la beauté corporelle, par la grandeur de la beauté morale qu'il mettrait dans son ouvrage.

CHAPITRE VII.

De la Tragédie historique.

Si nous pouvons parvenir à prouver que la *tragédie historique* ne peut avoir pour fin spéciale de manifester le *sublime du beau-moral*, nous aurons réussi à démontrer son infériorité sur la *tragédie classique;* non, qu'en l'excluant de notre scène nous prétendions priver la littérature d'un genre qui a produit des pièces pleines de grandeur et de beauté, et qui ouvre au génie une mine abondante de richesses que sa rivale ne daigne pas toujours exploiter : notre intention est seulement, en caractérisant ces deux genres, de fixer à chacun le rang qui lui appartient, afin qu'en s'y maintenant, il développe les beautés qui lui sont propres, sans prétendre à celles qui ne lui conviennent pas. Chaque chose n'est bien qu'à sa place et dans sa nature; de façon néanmoins que les genres inférieurs, sans sortir de leur sphère, doivent tendre vers les supérieurs,

et ceux-ci adopter ce qui dans les autres peut contribuer à les embellir et à les fortifier. La scène étrangère doit sans cesse aspirer à devenir classique.

La folie seule pourrait songer à mettre en drame l'histoire universelle, ou même les annales entières d'un peuple. Dans ces annales le poète choisit une période qu'on puisse détacher de ce qui précède et de ce qui suit, de manière à former un tout, dont l'esprit saisisse facilement l'ensemble.

De cette seule condition primitive et obligée naît la différence d'unité qui existe entre la tragédie historique et la tragédie classique; et, de la diversité de ces unités, résultent les différences essentielles qui séparent ces genres.

L'unité historique, embrassant les événemens qui touchent aux intérêts d'un ou de plusieurs peuples, ne peut consister que dans la liaison des faits entre eux et dans leur mutuelle correspondance; tandis que l'unité classique est dans une *action* émanée d'une grande et forte volonté. La première est nécessairement synthèse, pluralité; la seconde est développemnt de l'être simple, ou convergence vers lui.

D'où l'impossibilité, pour le genre historique, uniquement considéré comme tel, de produire

la terreur et la pitié; non que, dans les bonnes tragédies historiques, on n'éprouve quelquefois ces deux sentimens, mais ils sont dans la pièce et non dans le genre. La fin de l'histoire n'est pas de montrer le sublime du beau moral, mais d'éclairer, par le passé, le présent et l'avenir, et de donner des leçons aux peuples et aux rois qui rarement en profitent.

L'action classique au contraire se bornant à montrer une grande ame aux prises avec les coups du sort, va contre sa nature et ne remplit point sa fin, si elle ne produit le sublime du beau moral par la terreur et la pitié.

On nous dira qu'en choisissant dans l'histoire quelque grande catastrophe nationale, la chute d'un empire, l'extinction d'une dynastie, le recouvrement des libertés publiques, toutes les parties de l'ouvrage iront au même but que celui auquel tend le poète classique. Nous répondrons, qu'indépendamment des raisons qui s'opposent à la concentration de l'effet historique dans un point aussi simple que la volonté d'un principal personnage; qu'indépendamment de la nécessité d'être fidèle aux faits, toutes les expériences faites sur le cœur humain ont démontré que les malheurs éparpillés, pour ainsi dire, sur toute une famille, sur tout un peuple,

touchent moins profondément que ceux qui tombent d'aplomb sur une seule tête.

Dans les pièces qui renferment une partie quelconque de l'histoire d'une nation, le poète est inévitablement placé entre deux inconvéniens, l'un, de sacrifier l'histoire à son principal personnage, l'autre, d'être fidèle à l'histoire aux dépens de ce qui constitue la vraie tragédie. On ne peut être en même temps, à proprement parler, historien et poète. L'histoire est l'opposé de la poésie. Ce n'est point sans motif qu'Aristote a nommé *fable* la contexture des ouvrages dramatiques.

L'histoire, dit Cicéron, plaît de quelque manière qu'elle soit écrite; la poésie réside presque en entier dans le style ; le style différencie Homère et Cheryle, Boileau et Cotin, Racine et Pradon.

La poésie vit de fiction; l'histoire, de réalité : la vraisemblance est la vérité de la poésie; tout ce qui est invraisemblable, lorsqu'il est vrai, est impérieusement réclamé par l'histoire : l'histoire est sans cesse en garde contre ce qui nuance et dénature les faits; la poésie cherche sans cesse ce qui les colore et les agrandit. Au reste, le sort des poètes qui ont mis l'histoire en vers est connu.

On nous dira que le drame historique peut amplement nous dédommager des inconvéniens attachés au genre, par la facilité qu'il donne de prendre un caractère d'aussi loin qu'on le juge convenable, de montrer les passions dans leurs divers degrés de développement, et que rien n'est plus poétique que la peinture des passions. Nous voulons bien l'accorder, pourvu qu'on avoue que cette peinture n'est pas la fin du poème tragique. On ne va pas au théâtre pour y étudier une à une toutes les nuances des affections qui agitent le cœur humain; l'on y va pour être touché, et l'art n'avoue pas toutes les émotions qui naissent des évènemens historiques. Le poète classique d'ailleurs, en choisissant dans l'histoire, dans les traditions, dans la mythologie un caractère déja parfaitement connu, trouve assez d'espace pour le placer dans quelque circonstance remarquable où il soit forcé de se montrer tout entier. Les seuls noms de Mithridate, d'Agamemnon, de Clytemnestre, d'Iphigénie, de Néron rappellent l'histoire de ces personnages. Le poète a bien assez de cinq actes pour peindre les sourdes violences d'un roi vindicatif et soupçonneux, présenter les combats de la nature et de l'ambition, faire entendre les cris du désespoir maternel, éclater

les menaces d'un cœur hautain, attendrir sur le sort d'une vierge innocente et résignée, et faire pressentir Néron dans son coup d'essai. Quant à ce qui concerne les tragédies de pure invention, trente vers suffisent pour établir le caractère et les intérêts des principaux acteurs.

Ce que les pièces du théâtre irrégulier ont de plus poétique est ce qui en elles est le moins historique. Shakespear sentait qu'il y a du prosaïque dans le genre qu'il a si justement illustré, puisque certaines parties de ses pièces sont écrites en prose. Dans le système français, le poète est en quelque sorte inventeur même de ce qu'il emprunte à l'histoire; il le tourne et le modèle à son gré; il lui suffit de ne pas être en contradiction manifeste avec des faits importans notoirement connus; il lui est loisible de créer les personnages dont il a besoin, et de modifier toutes les parties de son travail d'après son génie. La vérité ne lui est bonne que lorsqu'elle fortifie la vraisemblance de ses conceptions. Sa poésie, ainsi que le mot le dit, est création : la tragédie française est essentiellement libre et *poétique*, tandis que la tragédie historique est dans la dépendance des faits.

Nous sommes d'autant plus persuadés de la vérité des observations précédentes qu'elles nous

ont été suggérées par ce qui devait en faire naître de contraires. M. Manzoni, poète italien, d'un grand talent et d'une haute raison puisée dans les inspirations d'un noble caractère, étranger aux puérilités d'une rivalité envieuse, a, suivant ce que nous pensons, écrit tout ce qu'on peut dire de meilleur et de plus fort en faveur de la tragédie historique. Il a fait mieux : il a composé à l'appui de ses théories deux très-belles pièces qu'aucun homme de goût ne lira sans le plus vif intérêt. Il ne s'est pas contenté de prouver le mouvement, il a marché. Eh! bien, c'est de ses propres pièces que nous nous servirons pour justifier les inculpations que nous avons élevées contre le genre adopté par lui. Si, pour cela, nous n'avons point choisi le théâtre de Shakspeare, c'est qu'on aurait eu la ressource d'attribuer à son siècle, et non à son système, les vices que nous lui aurions reprochés. Nos chefs d'accusation se réduisent à quatre.

1° La tragédie historique est *essentiellement* moins *une* que la tragédie classique.

2° Forcée d'accumuler les événemens, elle les présente sans préparation.

3° Elle est placée entre la nécessité de sacrifier l'histoire à la poésie, et celle de sacrifier la poésie à l'histoire.

4° Ce qu'elle a de meilleur y est donc ce qui va le plus directement contre sa nature, c'est-à-dire contre la partie historique.

Nous allons faire voir que M. Manzoni, bien qu'averti par les défauts de Shakspeare et par ceux de la scène allemande, et éclairé par les principes de notre scène qu'il avoue en partie, n'a pu néanmoins échapper aux écueils du système dont il s'est montré si habile défenseur, tant dans la théorie que dans la pratique.

Carmagnole, de chef d'aventuriers devenu comte et généralissime des troupes vénitiennes, est envoyé contre le duc de Milan. Ses succès et son orgueil excitent la jalousie du sénat de Venise qui, pour s'en délivrer, le fait juger par le tribunal secret et l'envoie à la mort.

Tel est le court exposé de la tragédie de M. Manzoni. La partie tragique est la mort du héros; les ressorts qui amènent cette catastrophe sont les évènemens militaires. Or, il n'y a qu'une faible connexion entre les moyens et la fin. La preuve en est que la partie historique, c'est-à-dire la guerre entre le duc de Milan et la république, n'a point sa péripétie dans la tragédie. L'action ne marche pas avec le sort du héros. Les moyens employés pour arriver au dénoûment sont donc parasites, puisque d'autres événemens quelcon-

ques auraient pu agir également sur le cœur fier et hautain de Carmagnole. C'est pourtant là l'histoire, nous dira-t-on. Fort bien; mais l'essence de l'histoire est de répugner à l'unité dramatique.

Une preuve bien frappante de ce défaut de liaison entre les moyens et la fin sans laquelle ne peut exister de véritable unité, est celle-ci. M. Manzoni a joint à ses tragédies des chœurs d'une admirable poésie, que la langue française réclame du talent de l'auteur des Messéniennes: on sait que le chœur représente le peuple, et qu'il est comme l'écho par lequel l'effet du drame est réfléchi. Or, le chœur du *comte de Carmagnole* roule uniquement sur les funestes conséquences de la guerre, particulièrement de celle qui a lieu entre les habitans d'un même territoire; il ne s'y agit nullement, pas même par une allusion détournée, du sort qui menace le héros de la pièce.

Le premier acte se passe à Venise; le second, dans le camp du duc de Milan; la seconde scène de cet acte, dans la tente du comte de Carmagnole; une bataille se donne dans l'entre-acte: le troisième et le quatrième acte se passent à Venise. Les faits de chaque acte, de chaque scène, sont donc tranchés, séparés l'un de l'autre,

et, bien qu'ayant appelé à leur secours de grossiers anachronismes, ils n'ont pu se donner un lien commun.

Des vingt-trois scènes qui composent les cinq actes de la tragédie, les trois dernières seulement sont propres à produire la terreur et la pitié. La femme et la fille de Carmagnole qui en sont l'objet, et sur le sort desquelles le poète a voulu nous attendrir, n'ont point paru dans tout le reste de l'ouvrage. Ce qui est vraiment tragique n'en est ainsi que la septième partie, et se trouve isolé de ce qui précède. Avec une telle disposition entre les parties, une telle séparation entre les moyens et la fin, l'unité ne saurait exister.

Il est possible que les erreurs de M. Manzoni touchant l'unité tragique, proviennent des fausses idées qu'il s'est faites des moyens propres à exciter la terreur et la pitié. Écoutons-le à ce sujet. « Il est intéressant de voir les véritables « pensées par lesquelles les hommes arrivent à « commettre une grande injustice : c'est à cette « vue que peuvent naître de profondes émotions « de terreur et de pitié, si l'on veut caractériser « la tragédie par la propriété de produire ces « émotions (1) ». L'étude des divers mouvemens

(1) *Comte de Carmagnole.* Traduct. de M. Fauriel, p. 440.

du cœur humain, de la gradation par laquelle il parvient à se familiariser avec l'idée du crime, des nuances par lesquelles il passe de la préméditation à l'action, n'est point ce qui produit la terreur et la pitié, lesquelles ne naissent point de l'observation et de la réflexion, mais sont des sentimens involontaires et sympathiques. On voit en outre dans le passage précité que M. Manzoni regarde comme douteux si la terreur et la pitié sont de l'essence de la tragédie. Il aurait bien dû nous dire comment un drame d'où seraient exclus ces deux ressorts s'y prendrait pour être tragique. Aurait-il recours à l'admiration? Mais l'admiration n'est point le moyen de ses tragédies, et ce sentiment d'ailleurs n'est jamais qu'un reflet de la terreur et de la pitié (1).

Passons à *Adelghis*, seconde tragédie de M. Manzoni. Le sujet en est grand : c'est l'expédition de Charlemagne en Italie, et l'extinction de la famille des rois lombards, dans la personne de Didier et de son fils Adelghis.

---

(1) *Nil admirari :* ne rien admirer, disaient les stoïciens. — Ne rien admirer de ce qui est digne d'admiration n'est point force d'esprit, mais faiblesse et monstruosité. Il est vrai néanmoins qu'admirer des pauvretés est d'un degré au-dessous de la bêtise.

Cette période historique renferme quelques faits principaux. Le passage des défilés de Suse et la défaite des Lombards ont lieu au troisième acte; la mort d'Hermengarde, épouse répudiée de Charlemagne, et la trahison des seigneurs lombards qui livrent Pavie et Didier, sont renfermées dans le quatrième acte; au cinquième, on est témoin de la mort d'Adelghis après que Vérone a été livrée au vainqueur. Il n'a fallu rien moins que quelques anachronismes, dont l'un de plusieurs années, non pour unir ensemble mais pour accoler tous ces événemens.

Nous userons du moyen dont nous nous sommes déja servis dans l'examen du *comte de Carmagnole* pour montrer que, dans *Adelghis*, l'unité n'est pas moins vicieuse. Cette dernière pièce renferme deux chœurs dont aucun ne laisse à soupçonner qu'il puisse être le moins du monde question de Didier, d'Adelghis, de la trahison de Sivard et de Guntis, et de la prise de Pavie et de Vérone. Quelle différence si vous analysez les chœurs d'Esther et d'Athalie! Ils vous rendent en entier le sujet et les détails de ces deux pièces.

Le législateur du genre romantique, M. Schlegel, va nous fournir un nouveau moyen de prouver l'impossibilité qu'il y a de mettre une

parfaite unité dans la tragédie historique. Il s'est plu à comparer, à diverses reprises, les lois auxquelles est assujettie la statuaire à celles qui régissent le drame. Nous ne profiterons point en ceci de tous nos avantages. L'unité que doit observer le sculpteur étant plus précise et plus exacte que celle que réclame la peinture, nous nous bornerons à cette dernière.

Or, que devrait faire le peintre qui voudrait remplir un tableau du sujet d'*Adelghis?* Pour montrer le lieu de l'action, il aurait à représenter le palais des rois lombards à Pavie; la maison du traître Sivard; le camp des Francs dans les défilés de Suse; le camp des Lombards; un bois solitaire; le jardin du monastère de St.-Sauveur à Brescia; une tourelle des remparts de Pavie; le palais des rois lombards à Vérone, et enfin la tente de Charlemagne auprès des murs de cette ville. Resterait à faire voir et à faire agir les personnages : il faudrait peindre la douleur de Didier revoyant sa fille répudiée; son indignation et celle de son fils Adelghis aux propositions de l'envoyé de Charlemagne; le légat du pape exhortant celui-ci à continuer la guerre; un diacre romain indiquant à ce prince un sentier jusqu'alors inconnu par où l'on pouvait tourner le camp des Lombards;

la surprise, l'épouvante et la fuite de ceux-ci; Roland dédaignant de tirer son épée contre des gens qui ne se défendent pas; des seigneurs félons prêtant foi et hommage entre les mains de Charlemagne; Alfrid, seul homme parmi les vaincus, exposant sa vie pour sauver Adelghis; les deux rois fuyant avec une poignée d'amis; Hermengarde dans le délire de l'amour et de la dévotion; Guntis et Sivard passant marché de leur roi et de leur patrie; un héraut sommant Vérone; l'entrevue entre Charlemagne et Didier son captif; la blessure enfin et la mort d'Adelghis. Comment espérer que tous ces membres épars, *bellua multorum capitum*, se réuniront en un individu bien proportionné? *Ut nec pes nec caput uni Reddatur formæ :* ni les pieds, ni la tête n'aboutiront à un heureux ensemble. Et cependant, plusieurs chefs-d'œuvre de notre scène ont été soumis avec succès à l'épreuve que nous venons de proposer pour Adelghis; sans blesser la vraisemblance et l'unité, ils sont passés du domaine de la poésie dans celui de la peinture. Un incident unique, germe de la catastrophe, pivot élémentaire de la tragédie classique, peut, sans confusion être transporté sur la toile; il n'en est point ainsi de la série compliquée d'une période d'événemens historiques.

La seconde accusation que nous avons élevée contre la tragédie historique naît de la première. Accumulant les événemens, elle est forcée de les présenter sans préparation. Si l'on ne savait ce que peut la prévention, on ne saurait concevoir comment un écrivain habile, un homme d'un génie tel que Gœthe, a trouvé en cela même un sujet d'éloge et un artifice plein de mérite? Dans l'examen qu'il a fait du *comte de Carmagnole*, examen qui est moins une critique impartiale que le panégyrique d'un admirateur passionné et intéressé, il s'exprime en ces termes : « de cette manière, en effet, un personnage succède à un personnage, un tableau à un tableau, un incident à un incident, sans préparation et sans complication ». Nous n'emploierions point d'autres expressions si nous voulions faire la satire du système dramatique M. Manzoni.

Un des procédés les plus admirables de la nature, qui décèle le mieux son art et sa puissance, est sans contredit celui par lequel, d'un seul ou d'un petit nombre de principes, elle tire une multitude d'êtres, de formes et de modifications, mettant l'unité dans l'infinité, l'infinité dans l'unité, et passant sans cesse du semblable au différent et du différent au semblable, sans

qu'on puisse distinguer ce qui unit et ce qui sépare ses divers genres de création. Dans notre système planétaire, dont le diamètre est de plusieurs centaines de milliards de lieues, il n'y a pas un point de tranché, de heurté contre un autre point. L'univers pourrait être défini : *ordre dans les nuances.*

A l'instar de cet inimitable modèle, les peintres, les poètes, les musiciens ne font que nuancer. Ils triomphent lorsque, par des passages insensibles, ils vous transportent sans secousse du fort au faible, du grave au doux, du gracieux au pathétique. Ces effets sont non-seulement dus à l'inspiration, mais encore à un travail instruit par de profondes méditations. Boileau et Voltaire ont reconnu et affirmé que les transitions étaient ce qu'il y a de plus difficile en littérature. Et voilà qu'on vient préconiser, exalter un genre qui oppose *teinte à teinte, personnage à personnage, tableau à tableau, incident à incident!* Il faut donc que vous me supposiez le secret de deviner du premier coup-d'œil quels sont les nouveaux personnages, les nouveaux tableaux, les nouveaux incidens, quel est, en un mot, la corrélation de tous les objets que vous me présentez sans aucune préparation.

Une des merveilles de notre constitution in-

tellectuelle est que, par un acte de volonté, nous puissions nous rappeler nos conceptions antérieures. Ce résultat est dû à la liaison des idées qui s'appellent en raison de leurs affinités, et dont la plus voisine offre à l'esprit un chaînon au moyen duquel on amène à soi les plus éloignées; de sorte que tout ouvrage, où chaque chaînon n'entre point dans celui qui suit et dans celui qui précède, ne donne point prise à la mémoire, qui au contraire retient sans peine le poème dont toutes les parties se tiennent et peuvent être appelées et attirées les unes à l'aide des autres. Une seule lecture d'Athalie laisse un long souvenir du tout, ainsi que de l'ordre des scènes. Il faudrait un effort de mémoire pour retenir la seule distribution des tragédies de M. Manzoni. Au reste, ce que nous avons dit sur le défaut de liaison de leurs parties est une nouvelle preuve, que dans le drame historique il n'y a point *unité* mais seulement *agrégation.*

Ce genre de drame aspirant sans cesse aux effets et au mouvement (ceci est notre troisième inculpation), mais retenu par les lisières de l'histoire, est obligé, ou de sacrifier celle-ci à l'intérêt des situations et des passions, ou cet intérêt à la vérité historique. Dans *Carmagnole* et *Adelghis*, de nombreux et graves anachro-

nismes décréditent l'historien, tandis que, en même temps, le despotisme des faits a forcé le poète, pour ce qui concerne la première de ces pièces, à reléguer le tragique dans les deux dernières scènes, et, pour ce qui concerne la seconde, de le renfermer daus la première scène du quatrième acte; car Didier qui ne renonce momentanément à une guerre injuste que pour résister à l'invasion de Charlemagne, et Adelghis qui meurt de la mort de tant d'autres guerriers, ne sont point destinés à inspirer la terreur et la pitié.

Passons au dernier reproche que nous avons fait à la tragédie historique : ce qu'elle a de meilleur, avons-nous dit, est ce qui va contre sa nature, c'est-à-dire contre la partie qui renferme les faits. Les trois dernières scènes du *comte de Carmagnole*, la scène du délire d'Hermengarde, sont certainement celles qui, dans les deux pièces de M. Manzoni, donnent les plus douces et les plus fortes émotions, et cependant, elles sont d'*invention*. Mais nous avons à l'appui de nos assertions une preuve bien plus frappante et plus singulière.

Le personnage d'Adelghis, sur lequel roule toute la pièce à laquelle il donne son nom, devrait, avant tout, sympathiser, être mis à l'u-

nisson des exigences du genre. Cependant la nécessité de plaire, d'être poète, poète tragique, a contraint l'auteur de faire de son héros un être dont le nom seul est historique, et chez lequel tout le reste est non-seulement fictif, mais encore en contradiction avec les mœurs, les idées, les opinions du temps où il a vécu. M. Manzoni a fait, il est vrai, l'aveu de cette faute avec un noble courage; mais une défectuosité aussi capitale, à laquelle l'art, c'est-à-dire la nécessité de toucher et de plaire, a forcé un poète d'un talent aussi supérieur, montre incontestablement que l'essence de l'histoire répugne à celle de la poésie. Écoutons M. Manzoni : « La mort d'Adelghis a été trans« portée à l'époque de sa sortie de Vérone. « Cet anachronisme et celui d'avoir supposé « Hanse morte avant le moment où commence « l'action, tandis que, dans la vérité, cette reine « fut conduite, avec son mari, captive en France « où elle mourut, sont les deux seules modifi« cations (1) que l'on se soit permis dans les

(1) La nécessité de justifier le genre qu'on a adopté est ingénieuse : elle nomme les anachronismes des *modifications*. Les fausses dates établies avec connaissance de cause sont des mensonges bien positifs et bien formels.

« faits positifs et certains que donne l'histoire.
« Pour ce qui est de la *vérité morale*, on a
« cherché à approprier les discours des person-
« nages à leurs actions connues et aux circon-
« stances où l'on sait qu'ils ont figuré. Il y a
« néanmoins dans la pièce un personnage dont
« le caractère n'a point de fondement historique;
« c'est Adelghis.

« Les desseins, les jugemens, les idées, les
« inclinations qu'on lui attribue, en un mot,
« toutes les parties de son caractère sont de
« pure invention; et l'auteur peut défier le lec-
« teur le plus difficile, ou le plus malveillant,
« d'être aussi choqué que lui-même de la figure
« que fait ce personnage fictif parmi les person-
« nages historiques (1). » Nous croirions qu'in-
sister sur cet aveu serait affaiblir nos preuves
en leur donnant une étendue inutile.

Le genre dont nous nous occupons est si visi-
blement composé de deux élémens hétérogènes
que, suivant le côté par où vous l'envisagez,
vous l'assujettissez à des lois diamétralement
opposées. M. Manzoni est franchement convenu
de la *mauvaise figure que fait le personnage
fictif d'Adelghis parmi des personnages histori-*

(1) *Le comte de Carmagnole*, page 163.

ques. Gœthe, au contraire, son grand admirateur, proscrit expressément tous les personnages purement historiques. Nous allons citer ses propres paroles : « Il n'y a qu'à jeter un coup-d'œil « sur la liste des personnages (de *Carmagnole*), « pour deviner que l'auteur a affaire à un public « vétilleux qu'il lui faut gagner peu à peu; car « ce n'est probablement pas d'après sa convic« tion, ni d'après son sentiment qu'il a divisé « ses personnages en deux classes, en personnes « historiques et en personnes idéales. Après avoir « exprimé aussi franchement notre satisfaction « complète de son ouvrage, qu'il nous soit per« mis de lui conseiller de n'avoir plus recours à « l'avenir à une semblable distinction. Il n'y a « point, à proprement parler, de personnage « historique en poésie (1) ». Cette contradiction entre les idées de Gœthe et celles de M. Manzoni, touchant les principes les plus fondamentaux d'un genre dans lequel ils se sont tous deux exercés avec distinction, prouve évidemment que la *tragédie historique* n'a point de forme naturelle qui lui soit spéciale. *Il n'y a point, à proprement parler, de personnage historique en poésie;* belle et vraie observation : ce qui est

---

(1) *Le comte de Carmagnole*, page 139.

historiquement vrai ne l'est presque jamais poétiquement.

Se restreindra-t-on à attribuer au drame historique l'avantage de peindre les mœurs, les caractères, les coutumes, les croyances, les vices et les vertus de certaines époques? Mais ce mérite appartient tout aussi bien à la tragédie classique. Voyez si les mœurs des Juifs peuvent être mieux peintes que dans Athalie, et celles des Romains que dans Corneille. Le poète classique est gravement répréhensible toutes les fois qu'il est fautif sur cet article et qu'il blesse la *vérité morale*, la seule qui lui soit commandée, ainsi que Gœthe le dit : « Quand le poète veut repré-« senter le monde moral qu'il a conçu, il fait à « certains individus qu'il rencontre dans l'his-« toire, l'honneur de leur emprunter leurs « noms pour les appliquer aux êtres de sa « création (1). »

En composant ce chapitre, nous nous sommes senti entraîné par un attrait particulier dont nous avons cherché à nous rendre compte. Nous avons trouvé que nous étions mû par le désir de défendre la gloire du théâtre français en butte à d'injustes attaques, et d'empêcher qu'il ne soit

(1) *Le comte de Carmagnole*, page 139.

porté atteinte à des règles dont l'observation intéresse plus qu'on ne pense le jugement d'une nation. Nous avons surtout voulu payer un juste tribut de reconnaissance au poète qui a initié notre langue dans les mystères les plus profonds de la poésie, dont quelques pièces approchent le plus de la perfection, qui, tour à tour, ou tout à la fois, simple, noble, élégant, hardi, correct, tendre et sublime, a fait répéter à la muse française des accens aussi purs que ceux du cygne de Mantoue, et dans les vers duquel résonnent toutes les harmonies de l'oreille, de l'intelligence et du sentiment.

CHAPITRE VIII.

Examen des doctrines de M. Schlegel, touchant la Tragédie et la Comédie.

La nature du travail de M. Schlegel (1) n'a sans doute pas permis qu'il lui donnât une forme analytique assez sévère. Divisé en leçons destinées à un nombreux auditoire, son ouvrage a dû être proportionné à toutes les intelligences, se permettre des redites, s'étendre en longs développemens qui, à la vérité, renferment des vues belles et profondes, mais qui ne sont point ramenées à des résultats clairs et précis. En général, l'auteur disserte plus qu'il ne prouve et ne conclut. Nous choisirons ce que son livre renferme de plus positif sur l'essence de la tragédie et de la comédie, pour le soumettre à un examen, dans lequel les préventions de M. Schlegel contre la scène française ne nous

(1) *Cours de Littérature dramatique.*

empêcheront pas d'apporter la plus rigoureuse impartialité. Nous nous attachons à lui comme au représentant des doctrines romantiques, à l'autorité duquel s'en réfèrent ceux qui ont embrassé les mêmes opinions.

Voyons comment il caractérise la tragédie en général, la tragédie grecque et la tragédie romantique.

« A l'égard des deux espèces de poésie dra-
« matique, je dirai, pour me réduire à l'expres-
« sion la plus simple et la plus claire, que le
« genre tragique et le genre comique soutiennent
« entre eux le même rapport que le sérieux et
« la gaîté.... Le sérieux, pris dans le sens le plus
« étendu, est la direction des forces de l'ame
« vers un but...., *de même que le sérieux animé*
« *par l'inspiration poétique est l'essence de la tra-*
gédie, etc. (1) ». — L'hymne, l'ode, le poème épique, animés par l'inspiration poétique, sont des *poèmes sérieux qui tendent vers un but*, sans être pour cela des tragédies.

Le livre de M. Schlegel fait foi que ce n'est point par ignorance que l'auteur n'a pas affecté un caractère plus déterminé au drame tragique;

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome I, pag. 68, 69 et 72.

mais il a senti qu'en donnant de ce genre une définition plus rigoureuse, il fournissait des armes contre la tragédie romantique, objet de ses prédilections. Tel a été sans doute le motif secret de l'indécision qu'il a mise à déterminer le genre qui fait le sujet propre de son travail.

Ne pouvant proscrire la tragédie grecque, et dans l'embarras d'en concilier les lois avec celles de la tragédie romantique, voici comment il cherche à se démêler de cette difficile situation. « La nature humaine est sans doute simple « dans son essence; mais un examen approfondi « nous apprend qu'il n'y a dans l'univers aucune « force primitive qui ne soit susceptible de se « diviser et d'agir dans des directions opposées: « les mouvemens des êtres animés s'expliquent « par le jeu des organes tour à tour excités et « détendus; pourquoi ce phénomène ne se re- « produirait-il pas dans le monde moral? Peut-être « cette idée nous donnera-t-elle la vraie solution « du problême qui nous occupe; peut-être nous « dévoilera-t-elle la cause des directions diffé- « rentes qu'ont prises chez les anciens et chez « les modernes la poésie et les beaux-arts (1). »

Nous convenons que partout on ne voit dans

---

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome I, page 16.

l'univers que *consonnances et dissonnances*, *contraste et accord*, mais provenant d'un même principe et ayant une même fin. Chaque cause, chaque organe, chaque faculté de l'ame a son but et sa direction spéciale. Les lois de l'impulsion ne sont pas celles de la pesanteur : le cœur ne fait pas les offices du poumon, l'imagination ceux de la raison ; et tous les arts et tous les genres, bien qu'ils admettent des variétés et des modifications, n'en ont pas moins leur caractère propre et invariable. L'unité est aussi nécessaire dans le poème dramatique que dans l'exercice de nos fonctions intellectuelles.

Cette unité résulte d'une catastrophe produisant la terreur et la pitié. Les Grecs l'avaient pressenti, ainsi que va nous le dire M. Schlegel : « Nous allons nous occuper maintenant de l'es-« sence même de la tragédie grecque. On con-« vient en général que le genre de la composi-« tion était idéal (1) ». On savait qu'on ne pouvait être poète tragique et historien en même temps. « La liberté morale et la fatalité sont les idées « dominantes de la tragédie ancienne. Elles sont « le pôle opposé de ce monde idéal, et c'est par

---

(2) *Cours de Littérature dramatique*, tome I, page 117.

« leur contraste naturel qu'elles se manifestent « à nos yeux. La libre volonté de l'ame, attestée « par un sentiment invincible, est la gloire de « l'homme et sa seule propriété. Plus les anciens « lui attribuaient d'énergie, plus la puissance « terrible contre laquelle elle vient si souvent se « briser prenait à leurs yeux de grandeur (1)..... « La peinture ennoblie de l'homme et celle de « sa lutte avec sa destinée est donc ce qui con- « stitue la tragédie, dans le sens qu'y atta- « chaient les anciens (2) .... le secret plaisir de « la tragédie est le sentiment de la dignité de « la nature humaine qui se réveille à la vue de « ces modèles héroïques, ou c'est l'espoir de « saisir, au travers de l'apparente irrégularité des « événemens, la trace mystérieuse d'un ordre de « choses plus élevé qui peut-être s'y dévoile (3). » Voilà, voilà les principes de la véritable tragédie, ceux qu'avouent la nature humaine, la scène grecque et la scène française!

Qui dirait que M. Schlegel, après avoir si bien reconnu que l'essence de la tragédie chez les Grecs était de mettre aux prises la liberté mo-

---

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome I, page 119.

(2) *Idem.*, page 121.

(3) *Idem.*, page 124.

rale et la fatalité, de montrer le héros luttant contre l'infortune, spectacle le plus grand qui puisse être donné sous les cieux, a néanmoins décidé que l'art chez les anciens ne s'élevait point au-dessus d'une *sensualité épurée et ennoblie?* « Mais quelque progrès qu'aient fait les « Grecs dans les arts, et même dans la philoso- « phie morale, nous ne pouvons assigner à leur « culture intellectuelle, un caractère plus élevé « que celui d'une *sensualité épurée et enno-* « *blie* (1)! » Eh quoi! ils n'avaient que des sens ceux qui conçurent Œdipe, Électre, Antigone, l'Apollon Pythien, le Laocoon, le groupe de Niobé? Mais il fallait se préparer un moyen d'établir la prééminence de la tragédie romantique sur la tragédie grecque.

Poursuivons notre examen. « L'art du poète « dramatique consiste à écarter les accessoires « étrangers à l'action, ces détails minutieux, ces « incidens importuns qui, dans la réalité, re- « tardent la marche des grands événemens, et à « rassembler comme en un faisceau tout ce qui « excite l'attention et la curiosité. Il nous pré- « sente ainsi le tableau embelli de la vie, l'élite « des moments les plus touchans et les plus dé-

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome I, page 23.

« cisifs de la destinée humaine (1). » Il est difficile, pour ne pas dire impossible, dans la tragédie historique, de faire ce triage sans altérer la vérité des faits, et en conservant suffisamment de matériaux.

« Il n'est pas permis au poète dramatique de « se livrer à une inspiration rêveuse; il faut qu'il « marche; il faut qu'il avance (2). » Ce qui ne peut avoir lieu si la pièce n'est pas concentrée dans une action unique et bien déterminée.

« Ce qui est surtout nécessaire pour qu'un « ouvrage soit poétique dans son essence, c'est « qu'il soit produit d'un seul jet (3). » Il y a beaucoup de poésie dans *Roland furieux*, et nous doutons qu'il soit sorti d'un seul jet de la tête d'Arioste.

« L'essentiel dans la tragédie grecque était « l'unité d'impression (4). » Nous avons vu que l'unité d'impression ne peut résulter que de l'unité d'action.

Nous ne connaissons point d'auteur qui ait aussi bien que M. Schlegel caractérisé le drame

---

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome I, page 38.

(2) *Idem.*, page 48.

(3) *Idem.*, page 52.

(4) *Idem.*

et le genre romantiques, si néanmoins on peut caractériser ce qui, de soi, est vague et indéfini. Nous ne ferons que peu d'observations sur ce qu'il dit à cet égard, laissant à nos lecteurs à étendre le commentaire autant que bon leur semblera.

« L'art et la poésie antiques n'admettaient ja-« mais le mélange des genres hétérogènes. » Ils imitaient en cela la nature qui ne procède que par nuances assorties.

« L'esprit romantique au contraire se plaît « dans un rapprochement continuel des choses « les plus opposées. » *Faust*, par exemple, que Gœthe a intitulé tragédie, à trois scènes près d'un vrai et profond pathétique, est une excellente comédie de caractère. Le personnage principal, parfaitement dessiné, est le diable, le véritable diable incarné, au service du docteur qui, en reconnaissance des services d'un tel valet, n'a point regardé de près sur les gages. Les curieux qui n'ont point assisté au sabbat peuvent en voir dans la pièce une fidèle représentation. De tels ouvrages ne peuvent réussir qu'à force de génie. Vous y trouvez à chaque page le *disjecti membra poetæ*, les membres épars du poète; ils sont de très-belles anomalies qui ne peuvent former genre; productions hy-

brides vouées à la stérilité, et dont l'imitation reproduit moins les beautés que les défauts exagérés par le désir de ne point rester inférieur au modèle.

« La nature et l'art, la poésie et la prose, le « sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le « pressentiment, les idées abstraites et les sen- « sations vives, ce qui est divin et ce qui est « terrestre, la vie et la mort se réunissent et se « confondent de la manière la plus intime dans « le genre romantique. » Le genre classique rapproche aussi avec sagesse le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort; il ne craint et ne repousse que les disparates et l'inintelligible.

« Les anciens législateurs transmettaient la « doctrine et les préceptes qui devaient régler « la vie humaine dans des rhythmes mesurés, « et c'est ainsi qu'Orphée, le premier de ceux « qui civilisèrent la race humaine, acquit sa fa- « buleuse renommée. L'art et la poésie antiques « peuvent être considérés, pour ainsi dire, comme « les lois rhythmiques, comme la révélation har- « monieuse et régulière de la législation sage et « bien ordonnée du monde idéal. La poésie ro- « mantique, au contraire, est l'expression d'une

« force mystérieuse tendant toujours vers une « création nouvelle, et faisant sortir comme un « monde merveilleux du sein du Chaos ». Fort bien; pourvu qu'il n'en sorte pas quelque création fantasmagorique, dont les contours fugitifs et mal arrêtés ne puissent trouver droit d'asile dans l'intelligence, ou qui n'y soient admis que comme des arabesques et des caprices d'une imagination se jouant au hasard en des Mille et une Nuits. Le genre antique, ou naturel, ou classique, n'a point à avoir de telles craintes puisqu'il est *la révélation harmonieuse et régulière de la législation sage et bien ordonnée d'un monde idéal.*

« L'inspiration des anciens était simple, claire « et semblable à la nature dans ses œuvres les « plus parfaites. Le genre romantique, dans son « désordre même, est cependant plus près du « secret de l'univers, car l'intelligence ne peut « jamais saisir qu'une partie de la vérité, tandis « que le sentiment, embrassant tout, pénètre « seul le mystère de la nature (1). » Il semble que viser à produire des poèmes *semblables à la nature dans ses œuvres les plus parfaites*, est

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome II, pag. 328.

une ambition honnête et suffisante ; c'est celle de l'école classique.

Les prétentions de l'école romantique vont au-delà : il s'agit pour elle, à l'aide du sentiment, *de pénétrer le mystère de la nature.* Dieu, le monde, l'homme, telle est cette triple énigme à deviner. Ce que nous savons, ce que nous saurons du mot qu'elle renferme, nous le devons et devrons à l'intelligence. Le sentiment n'est que l'instinct de celle-ci; elle illumine ce que l'autre cache dans des nuages; elle saisit ce que l'autre ne fait que poursuivre; elle distingue dans ses analyses, ce que l'autre confond dans ses creuses méditations. Et, d'ailleurs, les poètes classiques ont-ils répudié le sentiment? Est-il moins bien exprimé dans Homère, Virgile et Racine, que dans Shakespeare, Schiller et Milton? Est-il une affection humaine dont les premiers de ces poètes n'aient pas fait une beauté classique? Placés dans un autre ordre de civilisation, ils auraient traité les idées et les croyances de l'époque où ils auraient vécu avec la même supériorité que celles de leurs temps, mais ils auraient banni de leur *romantisme* (1) l'arbitraire, le bizarre et l'incohérent.

(1) « Ce nom lui convient sans doute, puisqu'il est celui

Nous voici arrivés au moment d'examiner les doctrines de M. Schlegel touchant la comédie. Nous voulions d'abord suivre pas à pas la trace de ses idées, mais chaque page, chaque paragraphe nous en ont présenté de si fausses, de si monstrueusement bizarres, qu'il nous a fallu borner nos citations et ne présenter au lecteur que ce qui nous a paru plus saillant. Nous nous en tiendrons même à ce qu'il dit de l'ancienne comédie grecque, parce qu'il prétend qu'elle est essentiellement la véritable comédie.

« L'idéal comique offre l'unité opposée; l'har-« monie s'y retrouve dans l'asservissement de la « nature morale à la nature matérielle; le prin-« cipe animal est celui qui doit dominer; la rai-« son et l'intelligence n'y sont présentées que « comme les esclaves volontaires des sens.

« De là dérive nécessairement ce qui a tant

« de la langue romance, sous lequel on désigne les idiomes « populaires, qui se sont formés par le mélange du latin « avec les anciens dialectes germaniques, de même que la « nouvelle civilisation européenne s'est formée du mélange, « d'abord hétérogène, mais devenu intime avec le temps, « des peuples du Nord avec les nations dépositaires des « restes précieux de l'antiquité. L'ancienne civilisation au « contraire était simple dans son principe. » *Cours de Littérature dramatique*, tome I, page 16.

« choqué dans Aristophane, les allusions fré-« quentes aux vils appétits corporels, la pein-« ture animée de ces passions vulgaires qui, « malgré toutes les chaînes que la morale et la « convenance voudraient leur imposer, se met-« tent en liberté avant qu'on s'en doute » (1). Voilà donc les appétits corporels et les passions viles, portion intégrante de la comédie, puisque leur peinture dérive nécessairement de l'idéal du drame comique.

« Cette extrême liberté tenait à l'essence in-« time du genre; car de même que la tragédie « se plaît dans l'unité, la comédie vit dans le « chaos; elle aime la variété, la bigarrure, les « contrastes, je dirais presque les contradictions; « elle s'amuse à réunir ce qu'il y a de plus ex-« traordinaire, de plus inoui, l'impossible même, « avec les localités les plus connues, et avec les « usages les plus familiers de la vie ordinaire » (2). Ne dirait-on pas que l'auteur a eu l'intention, dans le passage que nous venons de citer, de donner la théorie de la réalisation du monstre d'Horace, produit des rêves d'un malade?

« Puisque nous avons reconnu que la comédie

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome II, page 301.
(2) *Idem.*, page 303.

« est un genre mixte, qui se compose d'élémens « comiques, tragiques, poétiques et prosaïques, « il est évident qu'il offrira, si l'on veut, autant « de subdivisions qu'il y a de principes divers « qui peuvent y dominer tour à tour » (1). Ce paragraphe est en tout digne du précédent; vous y voyez que la tragédie est une subdivision de la comédie, et que, *si on le veut*, cette dernière pourra inspirer la terreur et la pitié.

« C'est une preuve de plus que la comédie an« cienne, dont nous avons parlé comme du genre « véritablement original, ne se fondait pas sur « un goût bizarre et particulier aux Grecs, mais « qu'elle appartenait par sa nature, à l'essence « même de l'art comique (2).... Je crois avoir « donné une idée d'autant plus juste de la co« médie ancienne que je n'en ai point dissimulé « les défauts, ni les beautés, ni les bornes : la « tragédie et la première comédie demeurent « inimitables, inaccessibles, uniques dans l'his« toire de l'art dramatique » (3). Ces dernières lignes semblent décider le procès entre le romantique et le classique.

---

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome II, page 359.
(2) *Idem.*, page 398.
(3) *Idem.*

Comment se fait-il qu'un homme d'un mérite aussi réel que l'auteur du *Cours de Littérature dramatique*, ait pu ainsi s'égarer et se perdre dans son érudition ? Lui qui a si bien observé que la tragédie grecque avait pour fin de perfectionner l'homme par le spectacle du sublime moral, comment n'a-t-il pas également compris que le but du genre opposé était de corriger par la peinture du difforme et du ridicule ? Comment en voyant que l'ancienne comédie (*vetus comœdia*), à proprement parler, n'était point un poème *dramatique*, puisque, selon son propre jugement, elle était un *cahos*, et non point une *action* régulière, ne s'est-il pas rangé de l'avis de d'Horace, qui n'y trouvait que ce que les lois athéniennes en avaient jugé, une satire publique, le *droit de nuire* (1), la vengeance de l'opposition poussée au-delà de toute mesure ?

---

(1) *Successit vetus his comœdia, non sine multa*
Laude; sed in vitium libertas excidit et vim
Dignam lege regi; lex est accepta, chorusque
Turpiter obticuit, sublato jure nocendi. HORACE.

Survint l'ancienne comédie, pleine de verve et d'originalité ; mais sa liberté dégénéra en licence ; il fallut la réprimer par des lois, et le chœur se tut honteusement, ayant perdu le droit de nuire.

Avec des idées aussi fausses sur la nature de la comédie, nous devons nous réjouir plus que nous étonner du jugement si peu équitable porté par notre auteur sur les ouvrages du maître de la scène comique française. *Étranger*, lui dirons-nous, comme la vendeuse d'herbes le disait à Théophraste, *étranger*, nous savons le français mieux que vous, nous en saisissons mieux l'esprit et les nuances : Molière est du petit nombre de ces auteurs, sur le mérite desquels nos littérateurs de toutes les opinions, nos critiques de toutes les humeurs, les hommes de toutes les classes et de tous les goûts, les gens instruits et ceux qui, pour juger, n'ont que l'instinct et le simple bon sens, se sont accordés, depuis près de deux siècles ; et tous ils sont convenus qu'il avait surpassé dans son art les écrivains qui l'avaient précédé, sans avoir été égalé par aucun de ses successeurs. Il faut être né en France pour comprendre parfaitement, et, par conséquent, pour juger avec équité Molière, Racine et La Fontaine.

Venons à quelques conséquences des opinions de M. Schlegel : « Nous conviendrons volontiers « que la plupart des ouvrages dramatiques des « Anglais et des Espagnols ne peuvent être ap- « pelés, dans le sens des anciens, ni des tragé-

« dies, ni des comédies : ce sont des pièces ro-
« mantiques(1)... J'entreprendrai de prouver que
« la plupart des anachronismes de Shakespear
« ont été faits à dessein et pour un but essen-
« tiel (2).... Les pièces de Shakespear, a cause de
« la profondeur des vues d'après lesquelles il les
« a conçues, sont exposées au malheur de n'être
« pas comprises (3).... Ceux qui rejettent les
« jeux de mots comme un raffinement contraire
« à la nature, trahissent leur ignorance à cet
« égard(4).... Il ne me semble pas que Shakespear
« eût pour ce genre un penchant si invincible(5)...
« Ce titan de la tragédie attaque le ciel et me-
« nace de déraciner le monde(6).... Tout en ex-
« citant des émotions intimes, Shakespear mon-
« tre quelquefois une certaine froideur, mais
« c'est celle d'un esprit supérieur qui a parcouru
« le cercle de l'existence humaine et survécu au
« sentiment » (7). Belle disposition, en vérité,
pour composer des tragédies.

---

(1) *Cours de Littérature dramatique*, tome II, page 325.

(2) *Idem*, page 360.

(3) *Idem*, page 370.

(4) *Idem*, page 383.

(5) *Idem*, page 384.

(6) *Idem*, page 387.

(7) *Idem*, page 389.

Tant d'aveuglement, tant d'exagérations n'ont pu réussir à rien diminuer de la juste admiration que nous avons pour le créateur de la scène anglaise. On ne peut, sans un mérite immense, remuer si puissamment et si long-temps une grande nation. Convenons donc que les sublimes beautés de Shakespear sont dues à son génie, lui appartiennent en propre, et que ses défauts doivent être attribués à son siècle, et au genre qui, privé de lois claires, sévères et positives, favorise tous les écarts de l'esprit et toutes les licences de l'imagination.

Vos exemplaria græca
Nocturnâ versate manu, versate diurnâ. Hor.

Et que tous leurs écrits, par les graces dictés,
Ne quittent point vos mains, jour et nuit feuilletés.

CHAPITRE IX.

L'Homme et la Femme, les divers peuples, sont-ils également susceptibles du Beau et du Sublime?

L'homme, considéré abstractivement, est un individu en deux sexes, et, dans ce sens, la perception du sublime est en lui collectivement une et identique. Mais si on l'examine dans les deux moitiés qui le constituent, il sera possible de trouver qu'elles sentent diversement le beau, chacune d'une façon analogue à ses propriétés particulières, tant organiques que morales. Ce qui néanmoins est beau pour l'une est aussi beau pour l'autre, mais non au même degré et de la même manière. En voyant l'Apollon Pythien et la Vénus de Médicis, l'homme et la femme s'écrient également : Les belles ! les sublimes statues ! Les mots sont les mêmes, le sentiment est différent.

Ce qui est force, ce qui est grace dans ces deux chefs-d'œuvre est apprécié par les deux

sexes suivant ce qui est relatif à chacun d'eux. Le jugement et le sentiment de l'un est le complément du sentiment et du jugement de l'autre.

Comme on sent mieux le prix de ce qui manque que de ce qu'on a, l'homme sera plus touché de la grace, et la femme du sublime.

Comme on ne produit rien mieux que ses propres affections, et qu'il n'en est point de plus intimes et de plus dominantes que celles qui nous constituent et nous caractérisent, la grace embellira les ouvrages de la femme, et la force ceux de l'homme.

Le secret de l'art sera de tempérer le sublime par la grace, de faire ressortir la grace par le sublime, et de suffire ainsi à la double tendance poétique de l'être humain. Homère avait tissu de grace et de sublime la ceinture dont il fit présent à Vénus.

Les jets sauvages et gigantesques d'une nature fière et inculte, les figures d'Eschyle, le Satan de Milton, les Titans de Jules Romain, donneraient à croire que le sublime peut seul se suffire à lui-même, si l'on ne sentait que l'aisance et la liberté avec laquelle se présentent, se meuvent et se maintiennent ces créations colossales sont une espèce de grace. La grace seule semble aussi quelquefois se suffire à elle-même,

à moins que l'on ne dise que la grace est le *sublime* de l'amabilité timide et bienveillante.

La vie humaine résulte d'un double mouvement normal d'irritabilité et de flexibilité, d'excitation et de détente qui a ses corrélations avec notre constitution intellectuelle. Suivant qu'un de ces mouvemens sera prédominant dans un tempérament, l'individu, soit homme, soit femme, appliquant aux arts son activité vitale et intellectuelle, sera plus particulièrement touché, ou de ce qui est grace et morbidesse, ou de ce qui est force et sublime.

Les diverses races du genre humain, ayant en elles le complément de leurs rapports spéciaux, ne peuvent chercher ailleurs le type de la beauté. Mais chacune n'étant qu'une section de l'humanité, sera forcée de trouver, si non le beau, au moins des parties du beau dans les autres races. Tel Nègre, tel Indien, tel Arabe est beau même à nos yeux. La réunion de ce qu'il y a de plus parfait dans chacune des variétés est ce qui complète le beau absolu de notre espèce. Ainsi, dans le beau, il est des parties dont le sentiment est commun à tous les hommes; ce sont celles qui tiennent à l'essence de leur constitution, celles sans la perception desquelles ils ne seraient plus hommes. Tous, dans les ou-

vrages de l'art et de la nature, sont forcés de chercher réflectivement et instinctivement des proportions allant à leur fin, l'universel et l'individuel, l'unité et l'infinité.

L'homme étant lié au tout, une partie de sa beauté est relative au climat qu'il habite. La peau blanche de l'Européen est discordante au soleil et à la lumière d'Afrique, tant pour l'harmonie des rapports que pour la conservation organique. La race blanche est plus belle sous les zones tempérées, et la noire sous le soleil de l'équateur.

Pour juger en dernier ressort dans quelle race se trouve le *maximum* de la beauté de notre espèce, il faudrait sortir de sa nature et devenir plus qu'homme; il faudrait prononcer en faisant abstraction de soi. S'il est vrai néanmoins que l'angle facial détermine la mesure de la grandeur du cerveau, et que cet angle soit plus ouvert dans la race japhétique, nous pencherions en faveur de celle-ci (1), par la raison que le volume du cerveau, l'étendue

---

(1) Si quelque philosophe à peau noire et à cheveux crépus d'Haïti lisait ce paragraphe, il s'écrierait sans doute : *Simia semper, simia !* car on parle latin à Haïti.

de l'intelligence et la perfection de l'organisation sont des choses correspondantes, qui doivent se supposer mutuellement et se trouver réunies.

CHAPITRE X.

Du Romantisme.

Tenuem sine viribus umbram. VIRG.
Ombre indéterminée et sans réalité.

Le fanatisme et la superstition sont l'irréfragable preuve que la puissance de l'invisible et souverain moteur est, de toutes les idées, celle qui passionne et remue le plus profondément l'intelligence et la sensibilité, ou, en d'autres termes, celle qui est la plus poétique. Mais cette idée elle-même est modifiée par le caractère et les mœurs, résultat de l'organisation, des localités, de l'éducation et du gouvernement. Les bizarreries sombres et austères des théogonies de l'Inde et de l'Égypte, en passant dans la mythologie des Grecs, s'y teignirent des couleurs du climat de l'Attique et de l'imagination riante de ses habitans. Les contemplations mystiques et abnégatives des gymnosophistes du Gange

quittèrent les abîmes de l'abstraction, et se revêtirent de formes élégantes et pures qui se jouèrent dans toutes les régions de la pensée. Les poètes grecs divinisèrent leurs propres sensations, les réalisèrent et les individualisèrent dans chaque phénomène physique; à la différence de leurs maîtres qui avaient mis la nature dans la religion, ils mirent la religion dans la nature (1).

Après la grande idée de la *cause impressive*, dont nous venons de parler, l'aspect de ses effets, ou l'œuvre de l'artiste suprême, suivant qu'elle est gracieuse ou terrible, heurtée ou harmonieuse, agit avec le plus de douceur ou de force sur l'imagination productive des ouvrages de l'art. Les écharpes étincelantes et mobiles des aurores boréales, les rideaux sans fin d'une neige éternelle, des lacs glacés, des rochers nus ou sur lesquels se balancent quelques pins et quelques bouleaux, sont une matière poétique aussi dissemblable à celle que fournit l'heureux climat de l'Attique, que le genèvrier diffère du platane

(1) Ce qui rendit les formes du culte des premiers si bizarrement hideuses, et celles des seconds si pures et si gracieuses.

et du citronnier, et la renne du Lapon de la panthère et du lion d'Afrique.

Le gouvernement, dont la plus grande science, après celle de rendre les peuples heureux, et même dans la fin de les rendre heureux, est de leur donner l'éducation organique et morale la plus adaptée à leur situation, n'a guère moins que les deux causes précédentes une influence décisive sur les arts. Voyez, pour le théâtre des Grecs, les conséquences qui sont résultées du gouvernement républicain.

Il a fallu à Athènes un théâtre qui pût contenir trente mille spectateurs, et où tous, étant égaux, pussent être placés et assis commodément.

Dans ce vaste emplacement, la perspective exigea que les acteurs s'élevassent sur le cothurne, et couvrissent leurs visages de masques qui fussent en harmonie avec la nature artificielle qu'ils s'étaient faite.

Le peuple se donnant le spectacle à lui-même, les auteurs durent avant tout s'adresser à ses affections; Sophocle et Euripide furent forcés de révéler à la tragédie les secrets de l'humanité, et d'en donner à leurs héros le pathétique langage.

L'appareil et le mouvement scéniques furent

impérieusement réclamés par l'instinct d'une multitude qui aime surtout à s'instruire par les yeux.

La grandeur du théâtre permit de peindre sur les décorations diverses localités distantes les unes des autres, et, par là, rendit moins nécessaire la stricte observation de l'unité de lieu.

Les salles de spectacle des peuples modernes, qui ne peuvent contenir que de deux à trois mille spectateurs, auront eu des effets inverses, en partie nuisibles, en partie avantageux.

Les pompes des fêtes publiques, l'appareil des cours, les mouvemens populaires n'ont pu y être montrés et s'y déployer avec la même vérité et la même magnificence.

D'un autre côté, la petitesse du local, en forçant d'abandonner les masques, a donné une énergie et une vérité inappréciables au jeu des acteurs; elle leur a commandé de trouver en eux-mêmes des effets qu'ils ne pouvaient tirer d'ailleurs; et la physionomie des Lekain, des Garrick, des Talma, a exprimé un sublime égal, et supérieur, s'il n'était passager, à celui que produit la parole. O combien les Grecs auraient été mécontens de leurs masques, s'ils avaient pu voir tout ce qu'expriment, entendre tout ce que disent l'air, les traits, les yeux, le son de voix,

le silence, et le sourire de l'actrice inimitable, qui fait plutôt qu'elle ne joue les personnages d'Hortense et de Valérie !

Cette petitesse relative du local, dont nous venons de parler, rendant plus palpables les défauts contre l'unité de lieu, a forcé les poètes à s'y conformer plus strictement.

L'élite de la population fréquentant seule nos grands théâtres, les auteurs travaillent spécialement pour elle et, sans *s'écarter de la nature*, ils cherchent à se conformer à l'*exacte raison.* C'est ici le cas de dire explicitement ce qu'on a seulement pu déduire de quelques chapitres antérieurs, savoir, que les Français ont moins imité que perfectionné la forme de la tragédie grecque (1), laquelle a été successivement délivrée des taches qu'y ont fait remarquer l'expérience et les observations des meilleurs esprits. Car le mieux est dans les fins de la nature, des

(1) Elle diffère surtout de la nôtre par les chœurs et la mélopée, qui, loin d'être de l'essence du drame, lui seraient plutôt en opposition, puisqu'ils ralentissent la marche de L'*action.* Corneille savait parfaitement qu'il faisait autrement que les Grecs : « Aussi Buchanan et Grotius n'ont-ils « pas rendu leurs poèmes assez fournis pour notre théâtre, « et ne s'y sont proposé pour exemple que la constitution « la plus simple des anciens. » *Examen de Polyeucte.*

arts et de la société; mais il ne se manifeste pas toujours tout à coup et tout à la fois.

> La tragédie, informe et grossière en naissant,
> N'était qu'un simple chœur, etc., etc.

Ce n'est qu'avec le temps, et après beaucoup d'essais, qu'on se sera convaincu que toute action propre à captiver l'esprit a nécessairement ses moyens spéciaux, ses obstacles et sa fin; d'où l'exposition, le nœud et le dénoûment.

L'attention n'est point infatigable; il faut des intervalles de repos à son activité; le drame eut ses divisions. Dans le premier acte, l'action est exposée; on y fait connaissance avec les personnages, ils nous apprennent leur position, leurs intérêts et leurs moyens : dans le second, interviennent les obstacles, l'action se noue; dans le troisième, le nœud est formé; dans le quatrième est sa plus grande complication; le cinquième amène la catastrophe et le dénoûment. Les divisions informes et disproportionnées du drame grec frappèrent peu à peu les yeux des hommes de bon sens, et déja, à Rome, les cinq actes étaient passés en loi.

> *Neve minor, neu sit quinto productior actu.*

Originaire de l'Inde et de l'Égypte, la civilisation littéraire de l'Attique passa chez les Ro-

mains qui, sans les écrits d'Épicure, n'auraient point eu Lucrèce; Virgile, sans Homère; Horace, sans Pindare; Properce, Catulle et Tibulle, sans Anacréon et Sapho; Térence, sans Ménandre, et Cicéron, sans Démosthène (1). Comme ils reconnaissaient les dieux de la Grèce, et qu'ils avaient à peu près les mêmes idées sur les gouvernemens, ils n'eurent à modifier l'esprit de la littérature qui leur fut transmise, qu'en ce qui touchait aux mœurs; elle en reçut une empreinte de force inculte, de rudesse et d'austérité dont le génie national avait déja marqué la langue latine.

Si la tragédie grecque ne pût s'acclimater avec un égal bonheur dans le sol du Latium (2), nous en trouverons la raison dans ces mêmes mœurs des Romains. Quel poète tragique aurait pu songer à faire entendre les doux accens de la pitié, à présenter le tableau des misères humaines à un peuple endurci par les jeux du cirque, et

---

(1) *Græcia capta ferum victorem cepit, et artes*
Intulit agresti Latio. HORACE.

La Grèce vaincue subjugua son farouche vainqueur, et porta ses arts dans l'agreste Latium.

(2) Lui donna, chez les Grecs, cette hauteur divine,
Où jamais n'atteignit la faiblesse latine. BOILEAU.

auquel la vue du sang pouvait seule donner des émotions?

Cependant, l'aigle romaine engraissée du sang des nations devient la proie des vautours du Nord; la barbarie envahit la civilisation. La religion, les institutions et les mœurs des vaincus n'étaient point assez fortes, assez profondes pour réagir sur les vainqueurs et s'en emparer. Ceux-ci, n'ayant que l'épée et le nombre pour ciment de leur puissance, ne purent que maîtriser les corps sans s'assujettir les esprits : il s'éleva une longue lutte entre les anciens et les nouveaux élémens de l'empire. Dans cette collision des idées, des coutumes, des opinions, les principes des arts, des sciences et de la philosophie furent brisés, dissous et comme anéantis. De temps à autre seulement apparaissaient en divers lieux quelques étincelles du feu sacré, pour annoncer que ce qui une fois a été saisi par l'intelligence est sa propriété impérissable.

Quinze siècles de guerre intestine, de mouvemens tumultueux, de sourde fermentation, rapprochèrent, mêlèrent et fondirent ensemble les anciens et les nouveaux oppresseurs. Durant cette longue et obscure période, une force plus grande que celle qui donna à la ville éternelle l'empire de l'univers, agissant indistinctement

sur les uns et sur les autres, ne trouvant qu'une faible résistance dans des opinions caduques et neutralisées par des opinions contraires, avait travaillé, pénétré et s'était incorporé la masse entière. Une religion qui brisait les fers des esclaves, donnait un maître aux rois, un père commun et un héritage éternel à tous les hommes, qui poursuivait toutes les passions au fond du cœur pour les y circoncire, qui promettait d'essuyer les larmes de tous les malheureux, cette religion devait soumettre et soumit l'univers : lorsque les yeux se dessillèrent, que le voile de la barbarie tomba, la philosophie, les arts et le monde *renaquirent* chrétiens.

Les arts, qui ne sont que le relief de l'homme, ne purent, dans leurs développemens modernes, s'empêcher de porter l'empreinte des mœurs des peuples qui les cultivèrent. Ces mœurs, résultat du mélange des guerriers venus du Nord et des anciens Romains, reçurent des premiers la teinte d'un courage inculte et d'une imagination pleine des scènes du climat âpre et rude qu'ils avaient quitté; elles reçurent des seconds une certaine sagesse et une certaine régularité, conservée surtout dans les formes de leur langue. Les uns et les autres ayant passé à travers le chaos de la féodalité, de laquelle naquit la chevalerie,

avaient été modifiés par ces deux puissants moyens. Mais l'ensemble de leurs idées et de leurs affections fut notamment, et avant tout, soumis à l'influence du christianisme, et pénétré de son esprit. Leur pensée dominante fut donc Dieu, le courage, l'amour et l'honneur, élémens du *romantisme*, lorsqu'on prend dans un sens avantageux ce mot, qui a son étymologie dans la langue *romane*, formée des débris du latin mêlé aux idiomes apportés par les vainqueurs.

Dès lors une différence dominante dut se manifester entre l'ancienne et la moderne littérature. Cette dernière spiritualisa ce que l'autre sensualisait. Voyez les figures célestes de Béatrix, de Laure, d'Herminie ! *elles ne sont point de ce monde ;* elles appartiennent moins à la terre qu'au ciel.

Le Dante, Pétrarque, Le Tasse, étaient trop imbus des images, des idées, des affections propres aux arts antiques, pour faire un divorce absolu et cesser tout commerce avec eux. Il se fit une espèce de transaction secrète entre les génies des deux époques ; et la harpe chrétienne, en faisant vibrer les mêmes cordes du cœur humain qu'avaient touchées Homère et Virgile, en tira une harmonie plus épurée.

Cependant le feu sacré se répandit de l'Italie dans le reste de l'Europe ; le siècle de Louis XIV vit éclore toutes les gloires, dont la moindre ne fut pas celle des arts. Mais un dangereux rigorisme, auquel sans doute Athalie doit de dominer, sans aucune rivalité, la scène française, loin de s'instruire par l'exemple de la sagesse et de la condescendance ultramontaines, mollissant d'ailleurs contre les exigences politiques et les passions des puissans (*b*), voulut plier les productions de l'esprit à la rigidité de ses principes, et faillit à paralyser les arts en étouffant toute inspiration poétique sous le texte et la lettre des conseils évangéliques.

Boileau, accouru au secours de ses études favorites, n'osa pleinement rassurer les consciences poétiques. Il essaya de tout concilier en créant deux théories diverses, suivant la diversité des sujets qu'on aurait à traiter.

Il blâma, avec sa raison et son jugement accoutumés, ceux qui veulent bannir la fable et les autres moyens de la poésie des sujets purement profanes :

Ce n'est pas que j'approuve, en un sujet chrétien,
Un auteur follement idolâtre et païen;
Mais, dans une profane et riante peinture,
De n'oser de la fable employer la figure

. . . .

. . . .

C'est d'un scrupule vain s'alarmer sottement,
Et vouloir aux lecteurs plaire sans agrément.

Mais s'agit-il d'un ouvrage dont l'objet est purement sacré, alors il s'arme d'une sévérité outrée :

L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourmens mérités,
Et de vos fictions le mêlange coupable
Même à ses vérités donne l'air de la fable.

. . . .

Le Tasse, dira-t-on, l'a fait avec succès ;
Je ne veux point ici lui faire son procès ;
Mais, quoi que notre siècle à sa gloire publie,
Il n'eût point de son livre illustré l'Italie,
Si són sage héros, toujours en oraison,
N'eût fait que mettre enfin Satan à la raison,
Et si Renaud, Argant, Tancrède et sa maîtresse
N'eussent de son sujet égayé la tristesse.

Nous pensons que Boileau a compris l'Évangile dans un sens trop étroit et trop cénobitique. Vous en conviendrez vous-même, aurait-on pu lui dire, d'après les conséquences qu'on peut tirer de vos maximes. En permettant la fiction dans les sujets profanes, vous n'entendez sans doute point, pour cela, qu'on cesse d'être

chrétien. Mais l'est-on en effet lorsqu'on peint les honteuses voluptés de Renaud, la brutalité du blasphémateur Argant, les faiblesses d'un adorateur de Jésus-Christ épris d'une fille payenne, la molle langueur d'une Herminie perdue d'amour ? N'êtes-vous pas forcé d'éprouver les passions que vous représentez, et, en empoisonnant l'imagination de vos lecteurs, la vôtre peut-elle éviter la contagion ? Songez que *l'Évangile n'offre de tous côtés que pénitence à faire*, et que, détourner les hommes de ces idées, les seules nécessaires, est être pis que leur bourreau. Il n'y avait qu'un art pour les Romains, celui de vaincre et de gouverner les peuples vaincus ; il n'y a qu'une seule chose pour le chrétien, qui est de faire son salut. Voici la veille de l'éternité ; écoutez : son heure va sonner ! Vous surprendra-t-elle courant après des rimes, pesant des syllabes, mesurant des hémistiches et alignant des mots ? Cessez de coupables bagatelles ; brûlez ou désavouez ce que vous avez mis au jour. Hâtez-vous d'imiter votre ami, l'immortel auteur d'Athalie, qui a préféré la prière et l'obscurité à la cour et à une vaine gloire.

Que si l'on étudie le christianisme dans son génie et son esprit véritables, si on le considère comme le code de la morale universelle, comme

la religion du genre humain (1), on voit que, loin de rapetisser notre nature, et de nous isoler des rapports qui nous ont été donnés, il favorise tous les développemens de l'imagination, de l'esprit et du cœur, et qu'il est le plus fort lien de la sociabilité. Dès lors, toutes les affections naturelles, toutes les joies innocentes de la vie nous seront permises. Pour nos épreuves et notre résignation, il nous restera encore bien assez des pénitences et des tribulations que la nature et la société nous ont mises en réserve; on pourra être chrétien, sans dire : *Je meurs de ne pas mourir* (2); on pourra en sûreté de con-

(1) C'est sous cet aspect que Fénélon, saint François-de-Sales, saint Vincent-de-Paule et M. de Châteaubriand ont envisagé le christianisme. « Jeune homme, répondit « l'hemite, vous ai-je demandé votre religion ? Jésus-Christ « a-t-il dit : Mon sang lavera celui-ci, et non pas celui-là ? « Il est mort pour le juif et le gentil, et il n'a vu dans tous « les hommes que des frères et des infortunés.... Je voulus « savoir du saint hermite, comment il gouvernait ses enfans; « il me répondit avec une grande complaisance : Je ne leur ai « donné aucune loi ; je leur ai seulement enseigné à s'aimer, « à prier Dieu, et à espérer une meilleure vie : toutes les lois « du monde sont là-dedans. » *Génie du Christianisme.*

(2) *Muero porque no muero*, sainte Thérèse. — On dira peut-être que nous exagérons les conséquences des idées de

science, vivre, cultiver la gloire et les beaux-arts; être amant, ami, guerrier et poète.

C'est cet esprit du christianisme qui a heureusement modifié et qui peut améliorer de plus en plus la littérature moderne. Les artistes de toutes les classes doivent bien se garder de négliger cette source précieuse, sans néanmoins y puiser exclusivement. Homère lui-même porterait envie à certaines beautés du poème de Milton. Que sont ses vergers d'Alcinoüs, comparés aux berceaux d'Éden? Polyphème, à côté de Satan, soleil éteint? et la passion d'Hélène et de Pâris auprès des amours de nos premiers parens? Apelle et Zeuxis auraient laissé tomber de ravissement et d'admiration leurs pinceaux aux pieds des madonnes du peintre d'Urbin.

Il est pour l'homme deux mondes, miroirs l'un de l'autre: l'un est sous l'influence des sens;

Boileau. Nous n'en sommes pas moins persuadés qu'en les prenant à la lettre, il ne reste qu'à devenir fou. Je ne sais qu'un seul moyen d'échapper à cette nécessité, moyen bien connu des casuistes rigoristes, c'est d'avoir un *Credo* pour la théorie et un autre pour la pratique. Il n'est peut-être point de position plus funeste pour les individus et pour les peuples que l'alternative de sacrifier sa conscience à sa raison, ou sa raison à sa conscience, c'est-à-dire d'être des hypocrites ou des imbécilles.

l'autre, sous celle de l'intelligence : l'un offre les attraits des plaisirs et des passions ; l'autre, les beautés austères de l'ordre moral. Le premier amuse davantage l'imagination, et entraîne plus rapidement les affections naturelles; le second agit plus profondément et plus victorieusement sur notre être, en tirant de ses profondeurs les mystères qu'il renferme, et en nous donnant en spectacle à nous-mêmes, spectacle éternel de contradiction, d'amour pour le bien que nous ne faisons pas, et de haine pour le mal que nous faisons. Quoique se plaisant surtout à l'extérieur, l'ancienne poésie a suivi le cours de la civilisation, s'est agrandie et s'est élevée avec elle : son génie, dans les créations modernes, nous transporte sans cesse d'un pôle à l'autre de notre existence ; et, nous faisant entendre l'harmonie des intermédiaires et des extrêmes, elle va, par d'habiles transitions, de l'individuel à l'infini, de la terre au ciel, du temps à l'éternité, et nous anéantit sous le poids de ce qui est nous, et de ce qui est autre que nous.

L'individuel et l'infini ! la terre et le ciel ! le temps et l'éternité ! abîmes de l'esprit, dans lesquels l'imagination poétique, si elle ne se met sous la tutelle d'une sévère raison, court risque de s'égarer et de se perdre ! Le danger est plus

grand encore lorsqu'elle poursuit ses vaporeuses créations, secondée par une langue inversive qui se prête à tous ses caprices, et qui peut la suivre dans tous les circuits de son vol irrégulier. Elle s'amuse alors à saisir des fantômes, à peindre des ombres indécises, et, en place d'une musique savante soumise aux lois du rhythme et de la mesure qu'elle pourrait faire entendre, elle souffle sur ses harpes éoliennes, prenant ses rêveries pour des beautés, se complaisant et s'admirant dans quelque inversion insolite, se contemplant dans les reflets de quelques rayons renvoyés par les bords éclairés des nuages sombres et mouvans, et elle s'agite et tourne sur elle-même dans les limbes du sublime, croyant en avoir atteint le faîte et pénétré dans son sanctuaire.

Telle n'est point la vraie et saine littérature; de quelques matériaux qu'elle dispose, elle leur donne la forme réclamée par les facultés humaines. Car, de même que les lois de la végétation sont les mêmes pour les diverses espèces qui en résultent, de même tous les ouvrages de l'esprit, quels qu'ils puissent être, sont assujettis aux lois de la pensée. Il faut à l'imagination des tableaux correctement dessinés, et dont les figures soient reconnaissables; à l'intelligence, des idées claires et bien déterminées; au cœur, des

sentimens communs à la généralité des hommes, et qui ne soient point volatilisés et affadis par les prétentions d'un art qui s'égare. On aura beau dire que le génie humain se plaît dans le vague et demande des pressentimens indéfinis : nous ne l'accorderons que sous la condition que ce vague, cet indéfini ne soit point le but, la substance même du travail poétique, mais seulement la conséquence surabondante et subordonnée de beautés fortes et positives.

Hélas ! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur ?
Ma vie à peine a commencé d'éclore.
Je tomberai comme une fleur,
Qui n'a vu qu'une aurore.
Hélas ! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur !

Voilà aussi du romantique, mais du romantique classique et substantiel, qui ne vous donne à rêver qu'après avoir satisfait pleinement aux besoins les plus impérieux du cœur, de l'esprit et de l'imagination.

Le romantisme qu'on pourrait définir, *poésie de la métaphysique*, doit tendre sans cesse à fixer, à colorer, à rendre palpable ce qui de soi est confus, fugitif, intangible et inapercevable,

en opposition à l'ancienne poésie qui cherchait avec un soin tout particulier à donner une vie, une ame, un esprit, des affections aux choses qui tombent sous le sens. Dans le premier genre, notre moi est la table sur laquelle sont disposées les couleurs; dans le second, c'est l'univers physique que vivifie, anime et colore notre moi. Ainsi l'on voit que ces deux manières, loin de se repousser, s'appellent et s'embellissent mutuellement, et que, plus la civilisation s'intellectualise, plus la première de ces manières est dominante dans les ouvrages de l'art (1).

Puisque des événemens nouveaux donnent de nouvelles idées et de nouveaux sentimens, il est surprenant que la découverte d'un nouveau monde n'ait pas versé une plus grande abondance d'images et de richesses dans la littérature moderne. Un seul écrivain, parmi nous, a savamment mis en œuvre ces précieux matériaux.

---

(1) Si le genre romantique peut plus difficilement s'appliquer à la statuaire, c'est que tout ce qui n'est pas fixe et positif dans le travail du ciseau, dénaturant les traits et les rendant méconnaissables, est repoussé par les yeux, et ne peut être commenté par l'imagination, fée du romantisme.

Atala et René, qu'étant jeunes nous avons lus avec un enthousiasme renouvelé à une seconde lecture faite dans un âge avancé; Atala et René, homériquement romantiques (*c*), sont précieux pour la langue française, qui, si elle en était privée, n'aurait rien à offrir qui pût en donner l'idée. Tout y est contraste et accord entre les idées européennes et les scènes que présente une nature vierge et gigantesque. La croix s'y élève sur la hutte du sauvage; le grand sacrifice est offert pour la paix du cœur et du tombeau, en présence de quelques pauvres Indiens convertis; l'hostie sainte est visitée par le premier rayon du soleil levant. La consolation descend du ciel à la voix du père Aubri, plus douce et plus rafraîchissante que la brise du soir. Dans sa bouche la parole évangélique fleurit et fructifie comme la liane qui monte au haut du sycomore et du palmier, et en redescend pour prendre en terre de nouvelles racines. Contenues par sa sagesse, les passions se débattent, pareilles à la tempête qui lutte contre les forêts et les flancs excavés des Apalaches, ou qui, fougueuses et déchaînées, se précipitent en mugissant à l'unisson de ces fleuves rapides comme des torrents, et vastes comme des méditerranées. Nous n'oserions néanmoins approuver la contexture mo-

rale de ces deux épopées (1). Le suicide d'une vierge innocente, victime d'une puérile superstition, le délire d'un cœur prêt à succomber sous le poids d'une passion incestueuse, ne nous semblent pas des objets qu'il soit à propos de présenter à l'imagination du public.

On voudra peut-être justifier le sujet d'Atala en disant qu'il montre dans tout son jour le triomphe de la religion chrétienne sur les passions. Nous répondrons que ce n'est point le triomphe de la religion qu'on y voit, mais celui de la superstition. « Tu ne sais pas tout, s'écria « la vierge, c'est hier.... pendant l'orage.... vous « me pressiez.... *j'allais violer mes vœux.... j'al-* « *lais plonger ma mère dans les flammes de l'a-* « *bîme; déja sa malédiction était sur moi.... déja* « *je mentais au Dieu qui m'a sauvé la vie....* « Quand tu baisais mes lèvres tremblantes, tu ne « savais pas, tu ne savais pas que tu n'embras- « sais que la mort! » Au reste, Atala et René n'ont fait que de malheureux imitateurs.

À juger de l'arbre par ses fruits, on devra penser que les beautés romantiques sont moins

---

(1) Nous ne faisons point *épopée* synonyme de poème épique: Télémaque est une épopée, et non un poème épique.

un bienfait du genre que du génie de quelques hommes privilégiés qui s'y sont exercés. Lopez de Vega, Shakspeare, n'ont fait école que théoriquement; il y a peu de chose à citer de leurs imitateurs. M. Schlegel observe également que l'école allemande est plus riche en espérances qu'en réalités, tandis que le répertoire de la scène française compte au-delà de cinq cents pièces, dont la moins bonne peut difficilement être réprouvée par un homme de goût.

Terminons ce chapitre en ramenant à quelques simples propositions ce qu'on peut raisonnablement penser du genre romantique.

I.

La civilisation de l'Inde et de l'Égypte entra dans celle de la Grèce en s'y modifiant; celle-ci passa chez les Romains, et prit la teinte de leurs mœurs; les Romains vainqueurs ou vaincus la donnèrent aux autres nations qui l'adaptèrent à leur manière de voir et de sentir.

II.

Dans cette masse d'idées et de sentimens, dans ce mélange rendu intime par l'action et la réaction des opinions et des intérêts, s'introduisit l'esprit du christianisme qui les pénétra entièrement.

La tendance propre de cet esprit est d'intellectualiser ce que la civilisation antérieure avait trop sensualisé; d'où naquit une nouvelle littérature qu'on a nommée romantique, de la langue romane, formée des débris de la langue latine et des idiomes des peuples du Nord.

III.

Le romantisme, ainsi considéré comme le résultat du mélange de l'ancienne et de la nouvelle civilisation, n'en est pas moins assujetti aux mêmes lois que les autres productions des arts.

IV.

L'art n'avoue point comme son œuvre les rêves et les chimères (1), *et il répudie tout ce qui ne tourne pas au profit de l'intelligence.*

V.

Tous les arts, y compris la danse, la musique, la poésie, sont des arts de dessin, qui ont pour objet de circonscrire la pensée dans des images (2).

---

(1) Madame de Staël, tout en admirant beaucoup le *Faust* de Gœthe, dit que sa lecture produit une impression semblable à celle du cauchemar.

(2) Voyez section Ire, chap. IV.

VI.

La différence spécifique qui existe entre le romantique et le classique est que, dans celui-ci, il n'y a rien dont l'intelligence ne puisse se rendre raison par l'analyse, tandis que l'autre genre se perd dans le vague et le mysticisme des idées et des sentimens. L'un est ami de l'arbitraire, l'autre des lois.

VII.

Tout ce qui, dans le romantisme, peut être saisi par quelqu'une de nos facultés et la satisfaire, sans blesser les convenances et le bon sens, est approuvé et réputé de bon aloi.

VIII.

Tout ce qui est véritablement beau dans le romantisme est classique; tout ce qui est froid, sec, déplaisant, dans le genre classique, n'est d'aucune école.

IX.

Il n'y a, en dernier ressort, dans les arts, que le bon et le mauvais, le beau et le laid, le raisonnable et l'extravagant, l'intelligible et l'inintelligible, et ce qui est en rapport ou en contradiction avec nos facultés.

CHAPITRE XI.

De l'influence de l'Esclavage et des Castes sur la production du Beau et du Sublime.

« Ne connaissez-vous pas, dit Socrate, une « espèce de gens auxquels on donne le nom de « *Serviles?*... on le donne à ceux qui ignorent « ce qu'est le beau, le juste et l'honnête (1). » Intimement convaincu que tout ce qui avilit l'homme dégrade l'art, nous cherchions comment il s'était fait, qu'en dépit de l'esclavage établi à Athènes et à Rome, tant de chefs-d'œuvre et tant de grandes actions eussent illustré ces deux villes. Notre étonnement n'a pas été médiocre, lorsque, en lisant l'*Itinéraire* de l'auteur de René et d'Atala, nous avons vu que c'est à l'esclavage même qu'il attribue la supériorité des anciens sur nous. Il faut entendre les rai-

(1) Xénophon. Mémorables de Socrate, liv. II.

sons qu'il donne à l'appui de cette idée, en lui rendant néanmoins d'abord la justice de dire qu'il n'a pu s'empêcher de mitiger son opinion par de généreux sentimens qui la terminent.

« Les Romains, comme le Turc, réduisaient « souvent les vaincus en esclavage. S'il faut dire « tout ce que je pense, je crois que ce système « est une des causes de la supériorité que les « grands hommes d'Athènes et de Rome ont « sur les grands hommes modernes. Il est cer- « tain qu'on ne peut jouir de toutes les facultés « de son esprit que lorsqu'on est débarrassé des « soins matériels de la vie; et l'on n'est totale- « ment débarrassé de ces soins que dans les pays « où les arts, les métiers, les occupations do- « mestiques sont abandonnés à des esclaves. « Le service de l'homme payé, qui vous quitte « quand il lui plaît, et dont vous êtes obligé de « supporter les négligences et les vices, ne peut « être comparé au service de l'homme dont la « vie et la mort sont entre vos mains. Il est en- « core certain que l'habitude du commandement « donne à l'esprit une élévation, et aux manières « une noblesse que l'on ne prend jamais dans « l'égalité bourgeoise des villes. Mais ne regret- « tons point cette supériorité, puisqu'il fallait « l'acquérir aux dépens de la liberté de l'espèce

« humaine, et bénissons à jamais le christianisme « qui a brisé les fers de l'esclave. »

Cette opinion touche de trop près à la dignité de notre espèce, et se montre sous l'égide d'un talent trop distingué, pour que nous négligions de la soumettre à un examen détaillé.

Notons d'abord que l'auteur donne le nom de *système* à ce qui ne peut être une institution, mais seulement l'abus le plus criminel de la force, la violation des lois de la divinité, et le plus grand des outrages faits à la nature humaine.

On ne peut jouir de toutes les facultés de son esprit que lorsqu'on est débarrassé des soins matériels de la vie. Si telle est la condition qui porte nos facultés intellectuelles à leur plus haut degré d'élévation, pourquoi se fait-il que tant de grands hommes aient été formés à l'école des besoins et de l'adversité? A ce compte, les Antilles auraient été une pépinière inépuisable de héros; dans chaque planteur on eût trouvé un Aristide ou un Démosthène, et le génie et la vertu y seraient éclos à chaque pas sous le fouet des commandeurs.

Il est encore certain que l'habitude du commandement donne à l'esprit une élévation, et

aux manières une noblesse que l'on ne prend jamais dans l'égalité bourgeoise des villes. Il est certain qu'il faut avoir le cœur avili pour être fier de commander à des esclaves, et que ce commandement ne sert même qu'à l'avilir encore davantage. Écoutons à ce sujet Montesquieu: « On ne saurait croire combien cette dé-
« cadence du pouvoir du peuple avilit l'ame des
« grands (1) »; écoutons M. de Châteaubriand lui-même, « retrouver à la fois dans le même
« homme le tyran et l'esclave du grand seigneur
« .... c'est trop aussi, et je ne connais point de
« bête brute que je préfère à un pareil homme....
« Aucun signe de joie, aucune apparence de
« bonheur, ne se montre à vos yeux; ce qu'on
« voit n'est pas un peuple, mais un troupeau
« qu'un iman conduit, et qu'un janissaire égorge.
« Il n'y a d'autre plaisir que la débauche, d'autre
« peine que la mort.... au milieu des prisons et
« des bagnes s'élève un sérail, capitole de la ser-
« vitude; c'est là qu'un gardien sévère conserve
« les germes de la peste et des lois primitives de
« la tyrannie. De pâles adorateurs rodent sans
« cesse autour du temple, et viennent apporter
« leurs têtes à l'idole; ils sont entraînés par un

(1) *Grandeur et Décadence des Romains*, chap. XIV.

« pouvoir fatal ; les yeux du despote attirent « les esclaves, comme les regards du serpent « fascinent les animaux dont il fait sa proie (1) ».

Quant à *la noblesse des manières*, qu'on ne *prend jamais dans l'égalité bourgeoise des villes*, nous dirons que Milton, Fabert, Philopœmen, et tant d'autres n'ont pas eu besoin de ces manières pour s'élever à toutes les hauteurs du génie et de la vertu, et que, lorsque les gouvernemens entendront leurs véritables intérêts, les bourgeois des villes seront bientôt métamorphosés en citoyens distingués par les qualités du corps et de l'esprit.

Bénissons à jamais le christianisme qui a brisé les fers de l'esclave. Oui, bénissons-le de cet inappréciable bienfait, mais gardons-nous de croire que la nature ait pu attacher le perfectionnement d'un petit nombre d'individus à ce qui fait la honte et le désespoir du genre humain.

Si donc Rome et Athènes ont produit tant de grands esprits et tant de grands caractères, ce n'est point parce qu'on y commandait à des esclaves, mais plutôt, parce qu'on était aiguillonné par la noble ambition de servir des hommes li-

---

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*

bres en parvenant à les commander, et de mériter leur estime en s'élevant au-dessus d'eux à force de mérite. Lorsque, avec ses trente mille Grecs, Alexandre soumettait la puissance du grand roi, songeait-il à l'opinion du troupeau d'esclaves qui était à ses pieds? Il ne jugeait ses dangers et ses triomphes payés que par l'admiration des Athéniens.

L'esclavage d'ailleurs n'était point considéré, chez les anciens, comme une conséquence des inégalités naturelles, mais seulement comme un coup de la fortune, l'effet d'une chance à laquelle les hommes libres ne pouvaient toujours se flatter d'échapper; ce qui maintenait en eux des sentimens d'humanité, sans lesquels rien de grand et de beau ne saurait être produit.

L'établissement des castes, au contraire, suppose un esclavage natif, une inégalité officielle et théocratique; l'homme n'est plus l'égal de l'homme; les classes inférieures ne possèdent qu'une fraction de l'humanité; le Brahme est pétri d'une autre pâte que le Paria (1). Dès lors, plus de besoin d'acquérir un mérite déja

---

(1) Suivant les croyances indiennes, les diverses castes sont sorties des parties du corps plus ou moins nobles de Brahma.

fait et donné par la naissance; dès lors, plus d'envie de s'élever, puisqu'on sait qu'on ne peut changer de place. Dans une telle législation, la poésie pourra bien réussir dans la peinture de quelques scènes d'amour et de volupté, mais elle ne s'élèvera jamais aux idées communes à toute l'espèce, sans lesquelles ne saurait être produit le sublime. Arts, mœurs, civilisation, philosophie seront frappés de réprobation (1) parce que les premiers du peuple auront menti à la nature (2), renié leurs frères, et troublé la consanguinité de la famille humaine. « Un antique préjugé vante vainement la littérature « orientale ; le bon goût et la raison attestent « qu'aucun fonds d'instruction solide, ni de « science positive n'existe en ses productions : « l'histoire n'y récite que des fables, la poésie

(1) Avec l'établissement des castes, il ne peut y avoir ni *humilité*, ni *charité*. Une *supériorité native* justifie et commande la haute opinion qu'on a de sa personne; l'on ne peut être tenu à *aimer comme soi-même* ceux qui ne sont point nos *semblables*.

(2) La division d'un peuple en castes répugne tellement au cœur humain que, mille ans environ avant notre ère, Boudda, en prêchant contre cette division, se fit en Asie, dans quelques années, autant de disciples qu'on compte en Europe d'adorateurs de Jésus-Christ.

« que des hyperboles; la philosophie n'y professe « que des sophismes, la médecine que des re- « cettes, la métaphysique que des absurdités; « l'histoire naturelle, la physique, la chimie, les « hautes mathématiques y ont à peine des noms: « l'esprit d'un Européen ne peut que se rétrécir « et se gâter à cette école; c'est aux Orientaux « à venir à celle de l'Occident moderne (1). »

---

(1) *Alphabet européen*, par Volney. Voyez la Dédicace.

CHAPITRE XII.

Du Beau idéal.

Ce que le génie avait révélé à Platon touchant l'existence des types primitifs sur lesquels sont modelées les choses sensibles, l'anatomie vient de le démontrer à M. Geoffroi de St-Hilaire. Les travaux de ce savant ont appris que l'organisation des mollusques, des insectes, des poissons et des quadrupèdes ne sont que l'application d'une seule et même *idée*. Les nombreux fossiles si bien reconnus et, pour ainsi dire, recréés par M. le baron Cuvier, donnent à penser que les plus anciennes organisations sont aussi les plus simples, et s'élèvent, par des formations successives, de l'insecte à l'homme. Ce développement progressif a lieu en vertu d'additions et d'améliorations faites aux formes précédentes. Il n'y a point eu rupture de l'ancien moule, mais simplement modification. D'où il résulte évidem-

ment que la raison de chaque être n'est point en lui-même, puisque, avant d'exister, il était déja lié à un modèle antérieur, et que lui-même il sert de base et comme d'échelon aux analogues qui doivent en dériver et lui être coordonnés; *il existe donc un type idéal pour les espèces.*

Mais la nature ne montre que des individus, et, en eux, les détails de la perfection absolue de l'espèce. S'ils ne sortaient avec quelques défauts du moule dans lequel ils ont été jetés, il y aurait double emploi; un individu serait toute l'espèce.

Plus l'artiste transporte dans ses ouvrages de ces beautés partielles éparses sur les individus, plus il est parfait, plus il se rapproche de l'idéal. Même en ne représentant que des individualités, il ne peut se dispenser de s'élever à quelques idées universelles : tout portrait doit être *historique*, c'est-à-dire faire connaître les rapports auxquels le personnage est lié.

Le beau idéal est donc l'ensemble des perfections disséminées sur les individus, et réunies dans le type de l'espèce, type conçu par l'intelligence, et, à divers degrés, réalisable dans les œuvres du génie.

Dans *le Génie du christianisme*, ouvrage, à l'époque où il parut, nécessaire à la civilisation

et à la morale publique, mais fait avec trop de précipitation ainsi que l'auteur en fait l'aveu, aveu qui interdit à la critique une maligne sévérité, sans néanmoins lui ôter le droit d'être juste; dans le *Génie du Christianisme*, disons-nous, on trouve un chapitre intitulé : *Définition du beau idéal.* Voici cette définition.

On peut donc définir le beau idéal, l'art de choisir et de cacher.

Ici paraît la précipitation que nous avons mentionnée; l'*art*, dans aucun cas, ne peut être le *beau idéal*, mais seulement le moyen d'y parvenir.

Le *beau*, le *sublime idéal* ne peuvent consister à cacher. Le beau, le sublime, comme la lumière, ne demandent qu'à être mis en évidence : Sublime sois! Lumière sois! paroles créatrices sans commentaire et sans restriction.

L'auteur continue : *On ne s'avise point de peindre le beau idéal d'un cheval, d'un aigle, d'un lion.*

Quelque beau que soit le cheval qui emporte le bédouin dans les déserts, il n'approche point de celui que voyait l'imagination de Job; *ses pieds ne dévorent pas la terre; des flammes ne sortent pas de ses yeux; il n'appelle point la guerre, et il ne dit point : Allons!*

L'artiste va toujours au-delà de ce qu'il voit; « en lui est l'image de la beauté par excellence; « il tient les yeux de l'esprit attachés sur elle, et « sa main, guidée par l'art, cherche à en saisir « la ressemblance ». *Ipsius in mente insidebat species pulchritudinis quædam eximia; quam intuens, in eâque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.* Cic. de Oratore.

SECTION VI.

APPLICATION DES THÉORIES PRÉCÉDENTES.

CHAPITRE PREMIER.

Du Beau et du Sublime objectifs et subjectifs, et de leur rapport.

Nous sentons avant de penser; nous agissons avant de réfléchir; les ouvrages de l'art ont précédé les théories; le génie a produit le sublime avant qu'on ait cherché à savoir ce qu'il est.

Comme néanmoins son origine et son action sont les mêmes chez tous les hommes, il arrive que, lorsque la littérature d'un pays est enrichie d'une foule de chefs-d'œuvre, certains esprits curieux, voulant savoir pourquoi ils admirent,

remontent à la cause de leur admiration. Mais l'analyse de nos facultés intellectuelles, dont l'étude est de toutes la dernière, n'étant point encore faite avec assez de précision, ces têtes pleines d'ardeur et de sagacité entrevoient l'objet de leurs recherches, plutôt qu'elles ne l'apperçoivent distinctement; leurs observations côtoyent le but sans y toucher. C'est ce qui est arrivé à Longin et à La Bruyère : on sent qu'ils étaient dans une bonne direction, mais que les chemins n'étaient pas encore ouverts.

« On ne met dans ses écrits, dit le premier, « que ce qu'on puise en soi-même, et le sublime « est, pour ainsi dire, le son que rend une « grande ame. » « Le sublime, dit le second, ne « peint que la vérité, mais en un sujet noble; il le « peint tout entier dans sa cause et dans son « effet. » Vous voyez que l'un et l'autre reconnaissent un sublime qui vient de nous-même, et que La Bruyère parle aussi d'un autre sublime duquel naît le premier, d'un sublime qui est *cause*, et d'un autre qui est *effet*. Vérifions ces aperçus; essayons de les démêler, de les éclaircir autant que le permet l'obscurité d'un sujet placé dans les dernières profondeurs de notre être, et à la plus grande élévation des phénomènes intellectuels.

L'homme est une créature de rapport : supposez-le séparé de l'espace par un vide de quelques lignes qui règne autour de lui, sans néanmoins le priver ni de la vie, ni des facultés inhérentes à sa constitution physique et morale; le voilà un être défectueux et tronqué. Ne tenant plus au tout auquel il a été incorporé, l'exercice de ses fonctions est presque totalement suspendu, comme le serait le mouvement d'une horloge, qu'on isolerait de l'atmosphère et de l'action des lois qui balancent le pendule et entraînent les rouages.

Ainsi isolée de ses appartenances, la sphère des propriétés de l'homme se trouverait restreinte à celles sans lesquelles il cesserait d'être individu humain. Il garderait, il est vrai, son intelligence, sa mémoire, son amour de lui-même; il saurait et se souviendrait qu'il est lui, il voudrait être ce qu'il est, ne pouvant vouloir être mieux, faute de connaître d'autres objets qui lui fournissent des moyens de comparaison.

Rendez-lui ses relations : aussitôt une foule de sensations entrent de tous côtés par ses yeux, ses oreilles et tous les points de son corps. Mille affections se confondent dans son sein : il appelle une compagne; il l'aime; il aime ses enfans et sa patrie; il s'incline sous la *cause* productrice des

phénomènes qui l'environnent et le pénètrent de toutes parts sans qu'il puisse en deviner le mystère.

Par son existence intime et isolée, le voilà donc sûr de son activité et de son intelligence; par son existence relative, le voilà également sûr de l'activité et de l'intelligence (1) de ce qui n'est pas lui. Il ne peut douter ni de son activité ni de sa passiveté.

Mais ses propriétés les plus essentielles ne sont point siennes de manière à ce qu'il en puisse user, ou plutôt abuser, au point d'en intervertir la fin : s'il pouvait sortir de sa nature pour s'en donner une autre, il serait plus qu'un ange; il serait dieu.

Ces propriétés caractéristiques ne sont même pas à la disposition arbitraire de l'espèce, puisqu'elle pourrait s'éteindre sans que les lois par lesquelles elle a été produite et qui la continuent cessassent d'exister.

Il n'y a donc de possibilité d'action pour les facultés humaines, que dans la correspondance de cette action avec les lois universelles.

Mais il n'y a correspondance que là où existe analogie; il n'y a analogie que pour les objets

(1) Toute cause est intelligente.

que ont entre eux quelque ressemblance. Les lois universelles tiennent de l'infini ; notre être intelligent, qui doit ses propriétés à ces lois, est un infini secondaire.

Toutes les fois que celui-ci, dans ses relations les plus élevées, perçoit l'action de l'infini absolu, il perçoit le sublime.

Le sublime est donc rapport entre deux infinis (sublime résultant de deux sublimes).

Qui cependant expliquera le mode de communication entre l'être limité et l'être non limité? Qui dira comment le premier sort de lui-même pour connaître ce qui n'est point lui ? Contentons-nous pour le moment d'admettre ce fait primitif sans chercher à l'expliquer : nous ne tarderons pas à y revenir.

L'on peut maintenant se rendre raison de la justesse et de la beauté de l'expression de Longin : *Le sublime est le son que rend une grande ame;* l'on peut comprendre la profondeur et la vérité des paroles de La Bruyère : *Le sublime ne peint que la vérité, mais dans un sujet noble; il le peint tout entier dans sa cause et dans son effet.* Il a pour *cause* les phénomènes et les lois de la nature, et son *effet* est en nous-même, dans nos propres modifications.

Cependant l'action primitive productrice du

sublime n'est pas toujours hors de nous; notre ame, harpe intelligente, peut se modifier elle-même. Elle est à la fois instrument, auditeur, et musicien; œuvre, ouvrier et matière de l'ouvrage. Réfléchissant et voyant en soi les lois éternelles d'où dérivent ses propriétés, il n'est pas besoin qu'elle se quitte pour trouver ailleurs le sublime.

Nous ne comprendrons bien ce triple mode d'existence de l'être intelligent, comment il est quelquefois *objet*, *sujet* et *rapport*, qu'après avoir donné à deux mots, qu'on emploie fréquemment à la place l'un de l'autre, leur signification distincte, et une acception rigoureusement philosophique. Ces deux mots sont *propriétés* et *facultés*.

Nous entendrons par *propriétés*, les qualités fondamentales des êtres qui les font ce qu'ils sont, qu'ils ne peuvent changer, sans lesquelles ils ne pourraient être conçus; ces qualités sont moins à leur disposition qu'à celle de la nature.

Nous entendrons par *facultés* les qualités, qui sont à la disposition des individus, moyennant lesquelles ils peuvent agir ou ne pas agir, agir de telle ou telle autre manière.

En vertu de ses *propriétés* l'homme veut nécessairement être heureux.

En vertu de ses *facultés* il peut être ou n'être pas attentif.

Les êtres s'appartiennent d'autant plus qu'ils ont plus de *facultés*, et ils en ont d'autant plus que leur organisation est plus élevée. Moins ils en possèdent, plus ils appartiennent à la nature. Les *facultés* sont des *propriétés* déléguées et mobilisées.

Les *propriétés*, fondement typique de l'espèce, étant sous l'égide et la direction de la nature, participent à l'infini.

Les *facultés*, dérivation des *propriétés*, tiennent de l'essence infinie de celle-ci.

Il ne reste plus, pour concevoir comment l'ame peut tirer le sublime de ses seules forces et de ses seuls attributs, qu'à trouver le *rapport* entre ses *propriétés* et ses *facultés*, puisque alors nous aurons le *rapport entre deux infinis*, définition du sublime; et que, si ce *rapport* se trouve lui appartenir en propre, elle aura trouvé en elle-même les trois facteurs du sublime.

L'Être souverain ayant voulu, par les *propriétés*, lier ses créatures à l'universalité des choses, et, par leurs *facultés*, les distinguer les unes des autres et en faire des individus capables d'actions libres, le *rapport* entre les *propriétés* et les *facultés* a dû être l'action elle-

même de l'homme intelligent, qui, s'il n'avait point de *facultés*, ne pourrait choisir ; qui, s'il n'avait point de *propriétés*, ne saurait que choisir; et, qui ne pourrait user ni des unes ni des autres, s'il ne trouvait en lui le lien qui les unit. *Propriétés*, *facultés*, *rapport* entre les propriétés et les facultés constituent donc un seul et même être, à la fois *relatif*, *individu*, et *agissant* en cette double qualité.

Dans l'autre sorte de sublime qui résulte de l'impression des phénomènes, le rapport entre ces phénomènes et nous, entre l'objet et le sujet, est l'action de l'être absolu, sa loi (1), c'est-à-dire sa volonté qui, faisant de l'homme un être *relatif*, à établi que la présence de l'univers agirait sur ses sens, qu'il en percevrait l'impression, et qu'il réagirait contre elle. Telle est la raison de la loi de *causalité*. Otez les causes : plus d'intelligence, plus d'activité, plus d'effets, plus de mouvement; tout est mort. L'*effet* tient à la *cause*, non par une succession arbitraire et éventuelle, ainsi que Hume prétend

---

(1) L'*Invariable milieu* des Chinois définit la *nature :* ordre établi par le ciel ; et la loi : ce qui est conforme à la nature. Ainsi, les lois qui contrarient les besoins de notre constitution physique et morale ne méritent point ce nom.

qu'on pourrait le penser, mais, par une nécessité d'action transmise, résultant d'une loi éternelle et invariable, condition *sine quâ non* de l'existence de l'univers. La *cause*, l'*effet* et leur *rapport* sont tellement adhérens l'un à l'autre, tellement parties du même tout, qu'un seul de ces mots suppose invinciblement les deux autres. Qui dit *effet* dit *cause*, et réciproquement; et, où il n'y a point *rapport* entre l'effet et la cause, il n'y a ni cause ni effet; l'effet alors provient d'ailleurs que de la cause.

Cette idée de causalité, nous l'avons trouvée et prise en nous-même pour la transporter aux phénomènes extérieurs. Notre volonté est à la fois *cause*, *effet* et *rapport*. Notre *je* ne pouvant vouloir sans produire, est nécessairement cause et effet, et rapport entre la cause et l'effet. Vouloir est un acte qui a son principe, son moyen et sa fin en lui-même.

Nous venons de découvrir les fondemens de *la légitimité de la connaissance humaine*, sujet que nous nous proposons de traiter dans un autre ouvrage. La connaissance, ainsi que le sentiment du sublime, résulte ou du *rapport* entre les *propriétés* et les *facultés*, qui ne sont autre chose que nous-même; ou, du rapport entre ces propriétés et ces facultés, et les objets ex-

térieurs ; qui, mises en jeu soit par notre volonté, soit par des impressions venant du dehors, nous font connaître ce qui est nous et ce qui n'est pas nous. *Ainsi nos connaissances ne sont que des évolutions de nous-même, ou des assimilations de l'intelligible* (1), opérées par notre propre activité, et par l'action des causes extérieures. Où, mieux que dans notre propre nature, pouvait être placé le *criterium* de la vérité? Pouvait-il être plus irréfragable qu'en faisant partie de nous-même (2)?

Donnons la série des idées fondamentales sur lesquelles repose ce chapitre.

I.

Dans toute nature intelligente finie et relative il y a de l'universel et de l'individuel, du nécessaire et du facultatif; et il y a de plus l'action qui unit l'universel à l'individuel, et réciproquement.

II.

Nous nommons propriétés *ce qui est universel, instinctif et nécessaire dans l'individu.*

---

(1) Si nous pouvions connaître la *nature des choses*, nous nous l'assimilerions; nous cesserions d'être nous-même.

(2) L'évidence est la lumière qui émane de l'être intelligent.

III.

Nous nommons facultés *ce qui est éventuel, volontaire et libre dans l'individu.*

IV.

L'homme est un être intelligent, fini, et relatif.

V.

Il y a donc en lui de l'universel et de l'individuel, du nécessaire et du volontaire, des propriétés et des facultés.

VI.

Par ses propriétés, il est incorporé à la nature (1).

VII.

Par ses facultés, il en est indépendant.

---

(1) Je conçois bien comment, à l'aide de la mémoire, le poussin *reconnaît* le second grain de mil, mais je ne conçois point comment il *connaît* le premier. Un *rapport*, antérieur à l'exercice de ses facultés, doit exister entre lui et ce grain qui, pour germer et mûrir, a besoin de la terre, de l'air, du soleil et de l'action des lois qui vivifient et conservent l'univers.

VIII.

Par ses propriétés, il est passif.

IX.

Par ses facultés, il est libre.

X.

Le rapport entre ses propriétés et ses facultés est sa propre activité.

XI.

Le rapport entre ses propriétés et ses facultés, et les objets extérieurs, est l'action du tout qui unit les parties à l'ensemble.

XII.

Par ses facultés, il connait ses propriétés qui ne sont autre chose que lui-même.

XIII.

Mais ses propriétés le lient à la nature; la connaissance de ces propriétés le mène donc à celle des objets extérieurs.

XIV.

Le criterium des vérités subjectives est donc dans l'homme même.

XV.

Le criterium des vérités objectives est donc dans l'homme même, et dans son union à l'action des lois universelles dont il fait portion par ses propriétés (1).

N'oublions pas de dire que le *rapport*, tenant des *propriétés* et des *facultés*, participe à leur essence, et qu'en conséquence, dans le sublime, tout appartient à l'infini. Telle est la raison pour laquelle ce qui est bas, vil et dégradant ne saurait le produire. *On ne met dans ses écrits*, a dit Longin, *que ce qu'on puise en soi-même.*

Telle est encore la raison pour laquelle l'esprit qui cherche le sublime ne le trouve jamais. Il est l'impulsion instinctive d'une ame pressée par une surabondance d'idées, d'images et de

(1) M. l'abbé de La Mennais a placé le *criterium* de la vérité dans l'*autorité*, de manière qu'il faudrait cesser d'être catholique à Moskou, et chrétien à Benares. — Cet écrivain, ayant donné des *raisons* pour établir son système, il s'ensuit que notre *raison* est invitée à examiner la validité de ses *raisons* ; et alors l'*autorité*, tirant sa *légitimité*, non d'elle-même, mais de la *raison*, c'est cette dernière qui, suivant lui, est réellement le *criterium* de la vérité.

sentimens, ou dans laquelle se précipitent des impressions venues du dehors. Ainsi la nue enflée de fluide électrique le communique à la terre, d'où il s'élance quelquefois.

Il résulte de ce qui précède qu'il ne peut y avoir production du sublime que par le rapport entre nos propriétés et nos facultés, ou par le rapport entre nos propriétés et nos facultés, et les lois universelles.

Or, nous avons montré dans chacun des volumes du *Rapport de la nature à l'homme, et de l'homme à la nature*, que la SENSIBILITÉ, l'INTELLIGENCE, la SOCIABILITÉ, la MORALITÉ, sont les quatre lois, les quatre propriétés constitutives de l'espèce humaine. Il nous reste à faire voir dans les chapitres suivans, que le beau et le sublime de tous les chefs-d'œuvre anciens et modernes que nous connaissons, résultent, sans exception, du rapport des lois universelles avec quelqu'une ou plusieurs de ces propriétés et facultés qui ont fait de l'homme un être *sensible*, *intellectuel*, *social* et *moral*.

CHAPITRE II.

Du Beau et du Sublime résultant du rapport des lois universelles avec les propriétés qui font de l'Homme un être SENSIBLE.

Il nous serait loisible de grossir ce volume en multipliant les citations : nous en serons sobres, la mémoire du lecteur pouvant facilement suppléer à ce que nous omettrons. Nous lui ferons seulement remarquer avant d'entrer en matière, que les hommes, à moins d'une convention anticipée, ne pourraient s'accorder à trouver beau et sublime tel et tel passage d'un auteur, si des lois indépendantes d'eux n'avaient donné à l'intelligence de l'espèce une forme propre et spéciale, et s'il n'existait un rapport primitif entre ces passages et leur manière de sentir et de comprendre. Lorsque Talma paraît sur la scène, il n'a pas besoin de prévenir l'auditoire que ce qu'il va déclamer est beau. Les endroits frappans de son rôle ont un effet aussi soudain, aussi im-

prévu, aussi involontaire que celui de l'étincelle électrique. L'auteur de la pièce n'a donc pu réussir à nous émouvoir qu'en devinant les lois éternelles qui ont fondé notre espèce, et qu'il trouve empreintes dans son propre cœur. Tout ce qui dans son ouvrage nous touche profondément porte le type auquel est marquée l'humanité, et a une analogie nécessaire avec quelqu'une de nos facultés constitutives. Un beau non conventionnel existait avant sa production.

Pour le manifester il faut que le poète en ait le sentiment profond, qu'il soit, pour ainsi dire, plus homme que ses semblables, qu'il en possède les qualités en plus grand nombre et à un plus haut degré d'énergie. C'est pourquoi le sublime n'est pas étranger aux essais informes des peuples nouveaux et aux discours passionnés des sauvages; il s'y trouve à côté du naïf, le sublime et le naïf se touchant et se tenant comme les extrêmes des facultés de l'ame, dont ils sont la manifestation pure et ingénue, la plus élevée ou la plus gracieuse. La faculté de les produire a été nommée *génie* du mot engendrer, parce qu'il les enfante spontanément et sans effort, comme une plénitude surabondante de sentimens et d'existence.

Nous allons maintenant voir quels sont les

principaux *sentimens communs aux hommes de tous les temps et de tous les pays* (1), dont l'heureuse expression manifestant le beau et le sublime a fait la gloire des grands écrivains qui ont réussi à les présenter dans toute leur force et toute leur vérité.

AMOUR DE SOI-MÊME.

Toutes nos paroles, tous nos mouvemens, toutes nos affections sont le produit et la conséquence de l'amour de nous-mêmes. S'aimer est aussi naturel que respirer. Sans cet amour il n'y aurait pour les êtres aucun motif d'existence. Il est la base et comme l'étoffe de toutes nos passions, qui ne sont que nos sentimens naturels irrités par les obstacles et excités par l'imagination. Achille, Thersite, Agamemnon; le pieux Énée, l'impie Mezence; Henri IV et les Seize en étaient également animés. Les anges s'aiment dans les cieux. L'enfer de Satan est de se haïr et de ne pouvoir rien aimer si ce n'est le mal; et, sous ce point de vue, il s'aime encore; il aime son audace et son impénitence

---

(1) Voyez le second Tableau synoptique du I[er] volume du *Rapport de la nature à l'homme, et de l'homme à la nature.*

rebelles : s'il voulait les haïr, le ciel lui serait ouvert de nouveau. Il est donc inutile que le poète nous parle en particulier d'un sentiment qui se suppose de toute nécessité, et qu'il nous entretienne de ce que déja nous savons aussi bien que lui.

La Rochefoucault a pu néanmoins en traiter avec succès *ex professo*, mais dans le but spécial de montrer ce qu'il a d'odieux et de ridicule, et combien grande est son adresse à se glisser dans toutes les actions humaines, jusque même dans nos vertus, pour en déterminer le motif, et les corrompre par l'intérêt.

Cet amour, devenu égoïsme, tombe aussi dans le domaine de la comédie. Fabre d'Églantine l'a heureusement mis en action dans une pièce dont Molière aurait admiré l'idée première et la contexture.

Les vœux, les élans de l'amour de nous-mêmes se portent quelquefois vers des objets si grands, si élevés, qu'ils sont matière de la plus sublime poésie. Quel sujet d'admiration qu'un être vain, qui poursuit de la puissance de toutes ses facultés quelques plaisirs et quelques honneurs éphémères, ne veuille point cesser d'être, et qu'il lui faille l'éternité, une éternité de bonheur !

Oui, Platon, tu dis vrai ; mon ame est immortelle ;
C'est un dieu qui lui parle, un dieu qui vit en elle.
Eh ! d'où viendrait sans lui ce grand pressentiment,
Ce dégoût des faux biens, cette horreur du néant ?
Vers des siècles sans fin je sens que tu m'entraînes ;
Du monde et de mes sens je vais briser les chaînes,
Et m'ouvrir, loin d'un corps en la fange arrêté,
Les portes de la vie et de l'éternité.
L'éternité ! quel mot consolant et terrible !

ESPÉRANCE, DÉSIR, CRAINTE ET HAINE.

Ce que nous avons dit de l'amour de nous-mêmes, nous l'appliquerons au désir, à la crainte, à l'espérance, qui sont la vie, la substance, l'action, les modifications de cet amour. Ne pas désirer, ne pas craindre, ne pas espérer, c'est être mort.

La haine qui nous a été donnée comme moyen de conservation, et qui n'est que l'amour de nous-mêmes repoussant avec violence les obstacles qui s'opposent à ce que nous croyons devoir faire notre bonheur, la haine a fourni des peintures terribles à ceux qui ont su représenter les tourmentes qu'elle élève dans l'ame, les ravages qu'elle y exerce, et les catastrophes qui sont la suite de ses tragiques conseils.

Toi, sur qui mon tyran prodigue ses bienfaits,
Soleil, astre de feu, jour heureux que je hais,
Jour qui fais mon supplice, et dont mes yeux s'étonnent,
Toi qui sembles le dieu des cieux qui t'environnent,
Devant qui tout éclat disparaît et s'enfuit,
Qui fais pâlir le front des astres de la nuit,
Image du Très-Haut qui règla ta carrière,
Hélas! j'eusse autrefois éclipsé ta lumière:
Sur la voûte des cieux élevé plus que toi,
Le trône où tu t'assieds s'abaisse devant moi;
Je suis tombé; l'orgueil m'a plongé dans l'abîme!

Polynice, tout fier du succès de son crime,
Regarde avec plaisir expirer sa victime;
Dans le sang de son frère il semble se baigner:
« Et tu meurs, lui dit-il, et moi, je vais régner;
« Regarde dans mes mains l'empire et la victoire;
« Va rougir aux enfers de l'excès de ma gloire;
« Et pour mourir encore avec plus de regret,
« Traître, songe en mourant que tu meurs mon sujet. »
En achevant ces mots, d'une démarche fière
Il s'approche du roi couché sur la poussière,
Et pour le désarmer il avance le bras.
Le roi, qui semble mort, observe tous ses pas;
Il le voit, il l'attend, et son ame irritée
Pour quelque grand dessein semble s'être arrêtée....

. . . .

. . . .

Et, dans l'instant fatal que ce frère inhumain
Lui veut ôter le fer qu'il tenait à la main,
Il lui perce le cœur, et son ame ravie,

En achevant ce coup, abandonne la vie.
Polynice frappé pousse un cri dans les airs,
Et son ame en courroux s'enfuit dans les enfers.
Tout mort qu'il est, madame, il garde sa colère,
Et l'on dirait qu'encore il menace son frère.
Son visage, où la mort a répandu ses traits,
Demeure plus terrible et plus fier que jamais.

AMOUR DE LA LIBERTÉ.

Dites-leur, qu'à ce prix, je leur permets de vivre (1).

Telle est la permission que sont exposés à recevoir ceux à qui les lois ne garantisssent pas le droit de vivre et d'être libres, le premier de tous les droits, puisqu'il est le premier de nos besoins. La liberté n'est que la propriété de nous-mêmes. Celle-ci dérive immédiatement de l'égalité de nature entre des individus de même espèce, dont aucun n'a droit de disposer de son semblable; égalité, que ne peuvent détruire quelques inégalités accidentelles, et que le divin législateur des chrétiens a lui-même reconnue dans ce que sa personne avait d'humain. *Abi ad fratres meos* (2): va trouver mes frères.

(1) *Athalie.*

(2) *Évang. Saint Jean*, chap. xx, v. xvii.

Aussi, *Dieu qui hait les tyrans* (1), a-t-il mis dans nos ames l'horreur de la tyrannie; d'où la lutte, qui ne finira jamais, entre la force brute qui envahit et écrase, et l'instinct impérissable du genre humain qui la repousse. Ces sentimens sacrés de justice primitive ont animé les grands écrivains de l'antiquité, et ceux des temps modernes que la corruption et la bassesse de cœur n'ont point fait descendre au-dessous de l'humanité.

Natosque pater nova bella moventes,
Ad pœnam PULCHRA *pro libertate vocabit.*

Quelle simplicité et quelle grandeur dans cet éloge que Virgile fait de la liberté! Il se contente de l'appeler *belle.*—Assez belle, pour qu'un père envoie à la mort ses coupables enfans.

Entre; quel est ton nom ? — Je suis la Liberté !
Recevez-la, remparts antiques,
Par elle autrefois habités;
Au rang de vos divinités,
Recevez-la, sacrés portiques :
Levez-vous, ombres héroïques,
Faites cortège à ses côtés.

Sa tête a dédaigné les ornemens futiles;
Les siens sont quelques fleurs qui semblent s'entr'ouvrir,

(1) *Athalie.*

Le sang les fit éclore aux pieds des Thermopyles,
Deux mille ans n'ont pu les flétrir.

Sa couronne immortelle exhale sur sa trace
Je ne sais quel parfum dont s'enivre l'audace;
Sa voix terrible et douce a des accens vainqueurs,
Qui ne trouvent point de rebelle.

Ses yeux, d'un saint amour, font palpiter les cœurs,
Et la vertu seule est plus BELLE! (1).

RELIGION INSTINCTIVE.

« L'homme a la conscience de sa volonté et « des effets qu'elle produit sur lui-même et sur « ce qui l'environne; le même sens intime qui « lui dit qu'il veut et qu'il peut, lui apprend que « l'intelligence et la force qui meuvent les di- « verses parties de l'univers, sont proportionnées « à la grandeur et à la sagesse de l'action. La « comparaison l'accable; il est écrasé sous le « poids de *ce qui est au-dessus de lui*. Telle est « l'origine de la superstition et l'étymologie du « mot qui l'exprime. Elle épouvante de ses fan- « tômes l'esprit des peuplades sauvages, leur

---

(1) *Messéniennes*.

« montre, dans les phénomènes que ramène, « par intervalles, l'ordre varié de l'univers, d'é- « clatantes et miraculeuses menaces, et courbe « leurs fronts dans la poussière, sous la main du « suprême moteur. Si la crainte dressa les pre- « miers autels, la reconnaissance les couvrit de « fleurs et de fruits, et y déposa les vœux d'un « cœur épuré par la morale, seule offrande digne « de la divinité (1) ». Les poèmes d'Homère, les premiers livres de tous les peuples sont, à chaque page, animés de la présence de la Divinité.

Hinc ad tarpeiam sedem et Capitolia ducit,
Aurea nunc, olim sylvestribus horrida dumis.
Jam tum relligio pavidos terrebat agrestes
Dira loci; jam tum sylvam saxumque tremebant.
Hoc nemus, hunc, inquit, frondoso vertice collem,
Quis Deus, incertum est, habitat Deus. Arcades ipsum
Credunt se vidisse Jovem, cum sæpe nigrantem
Ægida concuteret dextra, nimbosque cieret (2).

« Il conduit Énée vers la roche tarpéïenne et « le capitole, maintenant éclatant d'or, mais alors « caché sous d'épais buissons. Une sombre ter- « reur enveloppait déja ces lieux sacrés; déja la

---

(1) *Rapport de la nature à l'homme, et de l'homme à la nature*, tome I, page 275.

(2) *Æneis*, lib. VIII.

« forêt et le rocher frappaient l'esprit des sauvages « habitans d'une religieuse épouvante. Un dieu, « disait Évandre, nous ne savons quel il est, un « dieu habite cette forêt et la cime ténébreuse « de la colline. Les Arcadiens prétendent y avoir « reconnu Jupiter secouant sa noire égide et ap- « pelant les nuages. »

Dieu laisse-t-il jamais ses enfans au besoin ?
Aux petits des oiseaux il donne leur pâture,
Et sa bonté s'étend sur toute la nature.
Tous les jours je l'invoque, et, d'un soin paternel,
Il me nourrit des dons offerts sur son autel.

AMOUR D'UN SEXE POUR L'AUTRE.

Amour, tu perdis Troie !....

En vain néanmoins chercheriez-vous dans Homère quelque peinture énergique ou gracieuse de cette irrésistible passion ; elle n'occupe ses héros qu'autant que dure le besoin qui la produit ; elle naît et s'éteint dans la sphère de la sensibilité. Il n'en est point ainsi chez les peuples parvenus au faîte de la civilisation : irritée par les inégalités sociales, les préférences,

les caprices, les jalousies, la vanité; excitée par l'enthousiasme et l'imagination, elle modifie de mille manière leur existence, qu'elle dégrade ou ennoblit, et dont elle fait le bonheur ou le malheur.

Déja, dans les vers du poète de Mantoue, vive, innocente, naïve, ou furieuse et désespérée, cette passion se mêle à toutes les situations et à tous les mouvemens de la vie, sans néanmoins sortir du domaine des sensations.

Phyllida amo ante alias, nam me discedere flevit,
Et longum, formose, vale, vale, inquit, Iola.

« J'aime Phyllis plus que les autres bergères;
« car elle a pleuré en me voyant partir, et elle
« m'a fait entendre un long adieu : Adieu, bel
« Iolas, disait-elle, adieu! adieu! »

At regina gravi jamdudum saucia curâ,
Vulnus alit venis et cæco carpitur igni.

« Profondément blessée, Didon nourrit le poi-
« son qui coule dans ses veines, et se sent con-
« sumer par un feu secret. »

Les croyances des peuples modernes reconnaissant des ardeurs pures, chastes et sans fin, ont modifié, à cet égard, leurs mœurs et leur imagination, foyer où l'amour élabore et subti-

lise ses prestiges qui sont les plus précieuses de ses réalités. Vous trouvez dans leurs écrits toutes les nuances de cette passion, depuis les fureurs voluptueuses de Roxane, jusqu'aux amours d'Adam et d'Ève, si divinement chantées par Milton, et celles des anges de Thomas Moore.

Quelle vérité ! quelle variété ! dans les amours d'Iphigénie, de Monime, de Junie, d'Aricie, d'Atalide, de Phèdre, d'Ériphile, de Bérénice; d'Hippolyte, d'Antiochus, d'Oreste, de Titus, de Bajazet, d'Achille, de Mithridate, de Britannicus et de Néron ! Racine est le peintre de l'amour: nous doutons qu'on puisse ajouter un trait aux nuances qu'il a employées pour peindre cette passion. On lui reproche de la mollesse et quelques fadeurs; mais ces taches ne déparent que ses premières pièces; dans les autres, il est, dans ce point, comme pour les autres parties de l'art, d'une désespérante perfection.

> Athènes me montra mon superbe ennemi.
> Je le vis, je pâlis, je rougis à sa vue,
> Un trouble s'éleva dans mon ame éperdue;
> Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
> Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

On a trop déprécié les effets de l'amour employé comme ressort tragique. Il n'en est pas de

plus puissant sur la scène ; et c'est pour cela qu'il ne doit jamais être employé d'une manière accessoire, défaut que n'a pas toujours évité Racine.

De cette passion la sensible peinture
Est, pour aller au cœur, la route la plus sure.
Peignez donc, j'y consens, vos héros amoureux,
Mais ne m'en faites point des bergers doucereux ;
Qu'Achille aime autrement que Thyrsis et Phylène.

AMOUR MATERNEL, FILIAL, FRATERNEL.

« Ma mère enfin s'approche : elle touche de « ses lèvres le sang noir des victimes, et levant « sur moi ses regards : O mon fils ! mon fils ; dit- « elle soudain d'une voix lamentable, comment « es-tu descendu vivant dans ce séjour de téné- « bres ?..... A ton retour de Troie, égaré long- « temps dans ta course, aurais-tu été jeté avec « ton vaisseau et tes compagnons, dans cette « triste demeure ? Quoi ! n'es-tu pas encore rentré « dans Ithaque ? Tes yeux n'ont-ils pas revu ton « épouse et ton fils ? Ma mère ! lui repartis-je, « l'excès de mes disgraces m'a contraint d'aller « dans l'empire des morts, afin de consulter

« l'ombre de Tirésias..... Mais, dis-moi, je t'en « conjure, quel destin te plongea dans l'éter- « nelle nuit des enfers ? sont-ce les douleurs de « longues infirmités ?.... Parle-moi du bon vieil- « lard, mon père Laërte, et du fils que je laissai « dans mon palais ; vivent-ils encore ?..... Fais- « moi connaître aussi les pensées, les sentimens « de mon épouse. Un lien étroit l'attache-t-il « toujours à cet enfant ?.... Ton épouse ? répond « aussitôt ma mère chérie ; rien aurait-il pu « ébranler sa constance ? Ah ! elle n'a point quitté « le seuil de ton palais ; ses jours et ses nuits, « cercle de douleurs, se consument dans les lar- « mes.... Déja Télémaque, tout jeune qu'il est, « dirige la culture de tes champs, et, comme il « est convenable à ceux que le ciel forme pour « être rois et juges suprêmes, il participe aux « festins du peuple ; chacun s'honore de l'y ad- « mettre. Mais ton père, hélas ! il n'est plus pour « lui ni beaux tapis, ni superbes couvertures, « ni riches vêtemens ; l'hiver même, il n'a d'autre « lit que la terre. Enveloppé de vils manteaux, « le monarque sommeille, au milieu de ses es- « claves, dans la poussière. Aux jours plus heu- « reux de l'été et de l'automne, on lui forme « souvent, à l'abri d'une treille, un humble lit « de feuilles arides, dont la terre est jonchée.

« Là il gémit ; il déplore sans cesse ta destinée,
« et à tant de peines se joint le fardeau de l'im-
« portune vieillesse..... Quant à moi, mon cher
« Ulysse, les soupirs, les regrets continuels que
« je te donnais, mes vives inquiétudes pour ta
« destinée, et le souvenir toujours présent de
« ton ame noble et tendre, m'arrachèrent enfin,
« après de longs tourmens, à la lumière tant
« souhaitée du jour.

« Elle dit; je désire ardemment d'embrasser
« la pâle image d'une mère adorée; trois fois je
« m'élance à elle pour la serrer contre mon sein;
« trois fois elle s'envole de mes bras; telle dis-
« paraît une ombre fugitive, ou un songe léger.
« O ma mère, m'écriai-je, pourquoi te déro-
« ber à mes embrassemens ! Liés de ces tendres
« étreintes, au moins dans les enfers, nous nous
« serions rassasiés du plaisir amer de confondre
« nos larmes. Cruelle Proserpine ! au lieu d'une
« ombre ! tu ne m'as envoyé qu'un vain fantôme,
« pour redoubler mon désespoir (1). »

Quant à l'amour fraternel, voyez *Électre*, *Iphigénie en Tauride*, etc.

Un frère est un ami donné par la nature.

---

(1) *Odyssée*. Traduction de Bitaubé.

AMOUR DE LA PATRIE.

« Partez, enfans des Grecs, partez : délivrez « la patrie ! Il s'agit de vos fils, de vos femmes, « de vos dieux, des tombeaux de vos ancêtres ! Il « s'agit de combattre aujourd'hui pour ces objets « sacrés (1) ! »

Iliaci cineres, et flamma extrema meorum,
Testor, in occasu vestro, nec tela nec ullas
Vitavisse vices Danaûm, et, si fata fuissent
Ut caderem, meruisse manu !

« Cendres de Troie ! flamme qui éclairas la « dernière nuit de ma patrie, vous le savez, dans « ces funestes momens, je n'évitai point les flè- « ches des Grecs et les hasards du combat, et, « si le destin l'eût permis, je méritai alors de « mourir. »

Et dulces moriens reminiscitur Argos.

Et en mourant il se souvient de sa chère Argos.

« Heureux, s'il voyait seulement monter dans « les airs la fumée de sa terre natale, Ulysse « recevrait ensuite la mort avec joie. » *Odyssée.*

« Mon Ithaque ne possède ni plaines, ni prai-

(1) *Eschyle.* Perses, v. 202.

« ries, et cependant ses rochers où ne broutent « que des chèvres, me sont plus chers qu'un « pays couvert de haras. » *Odyssée.*

Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs que n'a pu défendre mon Hector !

A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère !

Plus je vis l'étranger, plus j'aimai mon pays !

« Passant, va dire à Sparte que nous sommes « morts pour obéir à ses saintes lois. »

SENTIMENS DE BIENVEILLANCE ET D'HUMANITÉ.

Le patriotisme, lorsqu'il est exclusif, n'est qu'un égoïsme odieux et funeste aux autres nations, une infraction aux lois naturelles qui veulent qu'on s'aime dans ses semblables; il rend dur et injuste, ainsi que le prouvent les Spartiates et les Anglais (1).

---

(1) Une foule d'exceptions honorables n'empêchent point que telle ne soit la tendance des esprits sous un gouvernement qui, de son aveu, sacrifie le juste à l'utile. Son unique *scibolet* (expression de M. Canning) est l'*Angleterre*. Il en est un autre que lui ont préféré les ames divines de Socrate, de Trajan et de Marc-Aurele : ce *scibolet* est l'*humanité*.

Homo sum, humani nihil à me alienum puto.

« Je suis homme; rien de ce qui touche les hommes ne m'est étranger. »

Ce vers ne fit lever spontanément l'auditoire de Rome que parce qu'il correspond au sentiment gravé dans le cœur de tous les hommes, sentiment auquel l'intérêt peut empêcher momentanément d'obéir, mais qu'il ne peut entièrement effacer.

Hîc sunt sua premia laudi,
Sunt lacrymæ rerum et mentem mortalia tangunt.

« Ici l'on apprécie ce qui est beau et honorable; « on donne des larmes au malheur, et l'on y est « touché des misères humaines. »

« Sans doute, en votre enfance, vos pères ne « vous ont jamais dit quel fut Ulysse, ce prince « qui, n'abusant pas du pouvoir, ne fut injuste « ni en actions ni en paroles, ne distribua point « au gré du caprice (rare exemple parmi les « rois), à l'un sa bienveillance, à l'autre sa « haine, et ne fit pas un malheureux (Odyss. « trad. de Bitaubé) ». Madame Dacier, bien qu'elle ne vécût pas à la cour, a craint de rendre

fidèlement cette parenthèse. Sa traduction est pis qu'un contre-sens; au lieu de dire ce que font ordinairement les rois, elle s'exprime ainsi : *ce qui n'est pas défendu aux rois mêmes les plus justes.* On voit que cette indulgente casuiste leur permet au besoin d'avoir des caprices, d'être injustes et de faire des malheureux.

SENTIMENT DU JUSTE ET DE L'INJUSTE.

Quelle est l'épithète par laquelle Horace caractérise le sage inébranlable dans ses desseins, qui se roidit contre les volontés d'une populace mutinée, qui brave les menaces d'un tyran irrité, et que ne saurait effrayer la chûte de l'univers? Cette épithète est celle de *juste. Justum et tenacem propositi virum.*

Quelle est, suivant Virgile, la divinité la plus nécessaire à la terre, celle qui la quitta la dernière, lorsque les autres dieux s'enfuirent épouvantés des crimes de ses habitans? C'est la *justice.*

Extrema per illos
Justitia excedens terris vestigia fixit.

Quel nom ce même poète, dont les inspira-

tions étaient si sages et si heureuses, donne-t-il à cette mère féconde, tombeau et nourrice du genre humain? Il lui donne le nom de *juste*.

Fundit humo facilem victum justissima tellus.

Aux yeux de Marc-Aurèle tous les hommes *injustes* sont des *impies*. Violer la justice est, en effet, méconnaître Dieu qui l'a établie comme sa première loi, comme la base de toutes les lois.

Montesquieu prouve par l'exemple des Troglodytes que l'existence des sociétés tient à l'observation de cette vertu. « Je t'ai souvent ouï « dire que les hommes étaient nés pour être ver- « tueux, et que la justice est une qualité qui leur « est aussi propre que l'existence.... Allez, leur « dit-il, *hommes injustes*, vous avez dans l'ame « un poison plus mortel que celui dont vous « voulez guérir; vous ne méritez pas d'occuper « une place sur la terre, parce que vous n'avez « point d'humanité, et que les règles de l'équité « vous sont inconnues; je croirais offenser les « dieux qui vous punissent si je m'opposais à la « justice de leur colère. »

Les enfers ne punissent les grands coupables que pour apprendre la justice aux hommes.

Discite justitiam, moniti.

Moïse dit aux juges : vous ne ferez point acception des personnes; vous écouterez également le grand et le petit, vous ne redouterez aucun mortel, car c'est au nom de Dieu que vous rendez la justice. *Non agnoscetis facies in judicio, ut magnum sic et parvum audiatis, nec quemquam mortalem formidetis, judicium enim hoc Dei est.* Deuteronome.

PITIÉ.

Non ignara mali miseris succurrere disco.

Je connais le malheur et sais y compâtir.

« Achille, semblable aux dieux! songez que « vous avez un père qui, accablé comme moi « d'années, touche aux bornes de la vie; peut-« être qu'en ce moment de puissans voisins l'as-« siègent, et qu'il n'a personne qui puisse le dé-« rober à ce péril imminent. Et, cependant, lors-« qu'il apprend que vous êtes en vie, son cœur « se réjouit, et il se flatte à chaque instant de « voir son fils chéri revenir de ces bords; mais « moi, le plus infortuné des hommes! J'ai mis au « jour un grand nombre de héros dans la su-

« perbe Troie, et je crois qu'il ne m'en reste « plus un seul pour soulager ma douleur. Quand « les Grecs abordèrent à cette rive, j'avais cin- « quante fils, dix-neuf desquels étaient sortis du « même sein; la plupart ont servi de victimes à « l'insatiable Mars : le seul que j'avais encore, « qui pouvait les venger et soutenir nos mu- « railles, vous venez de l'immoler, comme il si- « gnalait sa valeur en combattant pour la patrie, « mon cher Hector! C'est en sa faveur que je me « rends aux vaisseaux des Grecs, et, chargé des « dons les plus précieux, je viens vous rede- « mander son cadavre. Achille! respectez les « dieux, et veuillez avoir quelque compassion « envers moi, et vous rappeler votre père : hélas! « combien je suis plus malheureux! j'ai pu, ce « que n'a fait encore aucun mortel sur la face « de la terre, approcher de mes lèvres la main « de celui qui a versé le sang de mes fils. »

« Ces paroles réveillent dans le cœur d'Achille « un souvenir douloureux.... et tendant la main « au vieillard, il le relève, et regarde avec com- « passion ses cheveux blancs et son air vénérable. (*Iliade.*) »

Hélas! l'état horrible où le ciel me l'offrit,
Revient à tout moment effrayer mon esprit.

Des princes égorgés la chambre était remplie ;
Un poignard à la main, l'implacable Athalie
Au carnage animait ses barbares soldats,
Et poursuivait le cours de ses assassinats.
Joas, laissé pour mort, frappa soudain ma vue.
Je me figure encor sa nourrice éperdue,
Qui devant les bourreaux s'était jetée en vain,
Et faible le tenait renversé sur son sein.
Je le pris tout sanglant ; et baignant son visage,
Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage :
Et, soit frayeur encore, ou pour me caresser,
De ses bras innocens je me sentis presser.

COURAGE.

« Noble fils de Télamon! chef des guerriers! « répondit l'intrépide Hector; ne cherche point « à éprouver mon courage, comme si tu parlais « à un faible enfant ou à une femme qui ne con- « nait point les travaux de la guerre. J'ai été « nourri dans les périls et le carnage; je porte « à droite, à gauche le bouclier, et suis infa- « tigable dans les batailles : faut-il combattre « à pied? je marche aux sons du cruel Mars; je « m'élance aussi sur mon char et vole à l'attaque « avec mes jumens impétueuses. Quoique tu sois « redoutable, mes coups ne seront point cachés,

« mais je te frapperai ouvertement si je puis t'at« teindre. »

« Pourquoi m'annoncer mon trépas? dit Achille « indigné; je n'ignore point que je dois périr sur « ces bords, loin d'un père chéri et d'une mère « immortelle : cependant, avant d'arriver à mon « terme fatal, je veux dégoûter les Troyens de « leur fureur guerrière. Il dit, et poussant ses « coursiers fougueux, il jette de grands cris et « s'élance à la tête des Grecs. » (*Iliade.*)

O Dieu ! rends-nous le jour et combats contre nous !

Mornay, parmi les flots de ce torrent rapide,
S'avance d'un pas grave et non mois intrépide;
Incapable à la fois de crainte et de fureur,
Sourd au bruit des canons, calme au sein de l'horreur,
D'un œil ferme et stoïque, il regarde la guerre
Comme un fléau du ciel, affreux, mais nécessaire.
Il marche en philosophe où l'honneur le conduit,
Condamne les combats, plaint son maître et le suit.

« Je délibère si je ne chercherai point la mort « dans les gouffres des ondes, ou si, calme au « sein de cette infortune, je prolongerai ma vie. « Je la prolonge, je soutiens cet assaut avec in« trépidité, et couché sur le tillac, la tête cou« verte de mon manteau, j'attends en un profond « silence, notre destinée, tandis que mes compa-

« gnons continuent d'exhaler des plaintes lamen-
« tables » (Odyssée). — Un voyageur raconte que le canot dans lequel un sauvage était endormi au-dessus du saut de *Niagara*, ayant été détaché de la rive, fut emporté par le courant. Réveillé par le bruit et le mouvement des eaux, le sauvage voit qu'il est au-dessus de ses forces de surmonter l'impétuosité des *rapides*; sûr de sa mort, il s'enveloppe dans son manteau, et se couche tranquillement dans le canot que le fleuve entraîne et précipite dans la cataracte.

GÉNÉROSITÉ.

Tu vois le jour, Cinna, mais ceux dont tu le tiens
Furent les ennemis de mon père et les miens ;
Au milieu de leur camp tu reçus la naissance,
Et, lorsque après leur mort, tu vins en ma puissance,
Leur haine enracinée au milieu de ton sein
T'avait mis contre moi les armes à la main.
Tu fus mon ennemi même avant que de naître,
Et tu le fus encor quand tu me pus connaître,
Et l'inclination jamais n'a démenti
Ce sang qui t'avait fait du contraire parti.
Autant que tu l'as pu, les effets l'ont suivie.
Je ne m'en suis vengé qu'en te donnant la vie :
Je te fis prisonnier pour te combler de biens,

Ma cour fut ta prisoin, mes faveurs tes liens.
Je te restituai d'abord ton patrimoine,
Je t'enrichis après des dépouilles d'Antoine,
Et tu sais que depuis, à chaque occasion,
Je suis tombé pour toi dans la profusion.
Toutes les dignités que tu m'as demandées,
Je te les ai sur l'heure et sans peine accordées ;
Je t'ai préféré même à ceux dont les parens
Ont jadis dans mon camp tenu les premiers rangs,
A ceux qui de leur sang m'ont acheté l'empire,
Et qui m'ont conservé le jour que je respire;
De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.
Quand le ciel me voulut, en rappelant Mécène,
Après tant de faveurs montrer un peu de haine,
Je te donnai sa place en ce triste accident,
Et te fis après lui mon plus cher confident.
Aujourd'hui même encor mon ame irrésolue
Me pressant de quitter la puissance absolue,
De Maxime et de toi j'ai pris les seuls avis,
Et ce sont malgré lui les tiens que j'ai suivis.
Bien plus, ce même jour je te donne Émilie,
Ce digne objet des vœux de toute l'Italie,
Et qu'ont mise si haut mon amour et mes soins,
Qu'en te couronnant roi je te donnerais moins.
Tu t'en souviens, Cinna, tant d'heur et tant de gloire
Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire,
Mais ce qu'on ne pourrait jamais imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.
. . . .
. . . .

Je suis maître de moi, comme de l'univers,
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire.
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux,
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie;
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,
Et, malgré la fureur de ton lâche dessin,
Je te la donne encor comme à mon assassin.
Commençons un combat qui montre par l'issue
Qui l'aura mieux de nous ordonnée ou reçue.
Tu trahis mes bienfaits, je veux les redoubler,
Je t'en avais comblé, je veux t'en accabler....

Le genre humain ne pourrait exister si la force ne conseillait la générosité, et si elle ne s'arrêtait instinctivement sur la pente qui l'entraîne vers l'excès. On n'est cruel que par faiblesse.

AMITIÉ.

C'est le sentiment de l'amitié qui arrache Achille de sa tente, et qui dénoue l'Iliade. « Ulysse, Nestor, Idomenée s'efforcent, mais « envain, de charmer sa tristesse profonde; un « douloureux souvenir tire du fond de son cœur

« de nouveaux gémissemens. C'est toi, infortuné! « le plus cher de mes amis! s'écria-t-il, c'est toi, « qui plein de soins pour moi, te hâtais de me « préparer un repas dans ma tente, propre à me « soutenir dans mes longs travaux, lorsque les « Grecs couraient livrer un combat terrible. Au-« jourd'hui que déchiré de blessures tu es cou-« ché sur ce lit funèbre, aucune nourriture n'ap-« prochera de mes lèvres.... Non, ma douleur « ne serait pas plus grande, si l'on m'annonçait « la mort de mon père, qui peut-être, hélas! en « ce moment verse dans Phthie des pleurs de « tendresse, désirant la présence de son fils. »

Me, me, adsum qui feci; in me convertite ferrum,
O Rutuli; mea fraus omnis; nihil iste nec ausus,
Nec potuit; cœlum hoc, et conscia sidera testor.
Tantùm infelicem nimium dilexit amicum.

Moi, c'est moi, me voici; c'est moi qui ai lancé la flèche meurtrière; c'est sur moi, ô Rutules, qu'il faut tourner vos épées. Je suis le seul coupable; celui-là n'a pu, ni voulu vous nuire; j'en prends à témoin le ciel et ces astres qui nous éclairent; son seul crime est d'avoir trop aimé son malheureux ami!

Non, dit l'ami, ce n'est ni l'un ni l'autre point :

Je vous rends grace de ce zèle.
Vous m'êtes en dormant un peu triste apparu,
J'ai craint qu'il ne fût vrai ; je suis vite accouru.
Ce maudit songe en est la cause.

CHAPITRE III.

Du Beau et du Sublime résultant du rapport des lois universelles, avec les propriétés qui font de l'homme un être INTELLIGENT.

Nous venons de voir qu'il est des sentimens *communs* aux hommes de tous les temps et de tous les pays, dont l'expression, en vertu des lois qui constituent notre espèce, à sur chacun de nous un effet soudain et infaillible. La même chose a lieu pour la pensée humaine que frappe et satisfait nécessairement tout ce qui est vrai, noble et sublime. L'intelligence a aussi son instinct (1), sans lequel il ne pourrait y avoir ni

(1) « Les facultés intellectuelles sont toujours avec un mélange d'instinct. » BROUSSAIS, *Examen des Doctrines médicales*, tome I, page 14. Première Proposition.

L'instinct est l'action de chaque nature *stimulée* par la cause intelligente qui régit l'univers. C'est ce *stimulus* qui pousse les intelligences vers certaines vérités dont la *perception uniforme* constitue le *sens commun* de l'humanité.

arts, ni logique, ni poétique, ni grammaire générale.

Les *idées* (1) sont les élémens de la *pensée.* Le génie n'est que la faculté d'en trouver abondamment de nouvelles et de choisies.

Avant de les adopter il les apprécie par le *jugement.*

Possesseur des matériaux dont il a reconnu la bonté, il agit sur eux, il les presse, leur donne du poids et de la solidité, et il écrit moins avec des mots qu'avec des pensées accumulées.

« Les soldats qui avaient vendu l'empire, as-
« sassinèrent les empereurs, pour en avoir un
« nouveaux prix (2).

« Il envoyait à Constantinople ceux qu'il vou-
« lait récompenser afin qu'on les comblât de
« biens, faisant un trafic continuel de la frayeur
« des Romains (3). »

Eorum qui se interficiebant humabantur corpora, manebant testamenta : prætium festinandi. Tacite.

(1) Voyez le Tableau synoptique du II[e] volume du *Rapport de la nature à l'homme, et de l'homme à la nature.*

(2) *Grandeur et Décadence des Romains.*

(3) *Idem.*

Le droit de tester et d'être enseveli était la prime du suicide.

La pensée du poète est quelquefois relative à deux objets qu'il montre à la fois.

D'Aumale, en l'écoutant, pleure et frémit de rage,
Semblable au fier lion qu'un Maure a su dompter,
Qui, docile à sa voix, à tout autre terrible,
A la main qu'il connaît soumet sa tête horrible,
Le suit, d'un air affreux, le flatte en rugissant,
Et paraît menacer, même en obéissant.

Souvent obsédé par la foule de ses idées il les déduit rapidement les unes des autres.

NÉARQUE.

Ce zèle est trop ardent, souffrez qu'on le modère.

POLYEUCTE.

On n'en peut avoir trop pour le dieu qu'on révère.

NÉARQUE.

Vous trouverez la mort.

POLYEUCTE.

Je la cherche pour lui.

NÉARQUE.

Et si ce cœur s'ébranle?

POLYEUCTE.

Il sera mon appui.

NÉARQUE.

Il ne commande point que l'on s'y précipite.

POLYEUCTE.

Plus elle est volontaire et plus elle mérite.

NÉARQUE.

Il suffit, sans chercher, d'attendre et de souffrir.

POLYEUCTE.

On souffre avec regret quand on n'ose souffrir.

NÉARQUE.

Mais dans ce temple enfin la mort est assurée.

POLYEUCTE.

Mais dans le ciel déja la palme est préparée.

NÉARQUE.

Par une sainte vie, il faut la mériter.

POLYEUCTE.

Mes crimes en vivant me la pourraient ôter.

FÉLIX.

Enfin, ma bonté cède à ma juste fureur ;
Adore-les, ou meurs.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Impie ,
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Tu l'es? ô cœur trop obstiné !
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.

PAULINE.

Où le conduisez-vous ?

FÉLIX.

A la mort.

POLYEUCTE.

A la gloire !

Toutes les opérations de l'esprit humain se réduisent en dernier ressort à analyser et à composer. L'homme de génie rassemble, dans un seul mot, l'assurance, l'audace, les ressources d'un grand caractère, ou les sentimens qu'un souverain doit avoir de ses droits, de ses prérogatives et de sa dignité.

NÉRINE.

Votre pays vous hait, votre époux est sans foi;
Dans un si grand revers que vous reste-t-il?

MÉDÉE.

Moi.

ALEXANDRE.

Parlez donc, dites-moi,
Comment prétendez-vous que je vous traite?

PORUS.

En roi.

D'autres fois le poète réunit une foule d'incidens épars, les groupe et en forme de magnifiques tableaux.

Là, par un long récit de toutes les misères
Que, durant notre enfance, ont enduré nos pères,
Renouvelant leur haine avec leur souvenir,
Je redouble en leurs cœurs l'ardeur de le punir.
Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles,
Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles,
Où l'aigle abattait l'aigle, et, de chaque côté,
Nos légions s'armaient contre leur liberté;

Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves ;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers ;
Où l'exécrable honneur de lui donner un maître,
Faisant aimer à tous l'infâme nom de traître,
Romains contre Romains, parens contre parens,
Combattaient seulement pour le choix des tyrans.

J'ajoute à ces tableaux la peinture effroyable
De leur concorde impie, affreuse, inexorable,
Funeste aux gens de bien, aux riches, au sénat,
Et, pour tout dire enfin, de leur triumvirat ;
Mais je ne trouve point de couleurs assez noires
Pour en représenter les tragiques histoires.
Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphans,
Rome entière noyée au sang de ses enfans,
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques,
Le méchant par le prix au crime encouragé,
Le mari par sa femme en son lit égorgé,
Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire.

Observons que la réponse de Médée et celle de Porus renferment dans leur analyse une vaste synthèse, et que le tableau des proscriptions n'est qu'une réunion de nombreuses analyses. Nous ne pouvons embrasser tout ce qui est; nos synthèses sont toujours des analyses; d'un autre côté, chaque chose ayant ses relations, rien ne

peut être ramené à une rigoureuse unité ; nos analyses sont toujours des synthèses. Dieu seul est une analyse dont on ne peut rien retrancher, et une synthèse à laquelle on ne peut rien ajouter.

CHAPITRE IV.

Du Beau et du Sublime résultant du rapport des lois universelles avec les propriétés qui font de l'homme un être SOCIAL.

L'HOMME porte ses sentimens naturels dans l'état social, dont la fin n'est point de les anéantir, mais de les régler et de les perfectionner. Ainsi la peinture des sentimens sociaux que nous offrent les ouvrages de littérature, n'est que celle de nos sentimens naturels, tels que l'amour de la famille, de la patrie, de la justice, principe conservateur de toute société, compendium de tous ses besoins.

Mais, s'il est vrai, comme nous avons essayé de le prouver (1), que la société elle-même résulte *instinctivement* de trois élémens, savoir, le

(1) Voyez le III[e] volume du *Rapport de la nature à l'homme, et de l'homme à la nature.*

peuple, les grands et le roi, il s'ensuivra que l'expression de ces trois tendances primitives, lorsqu'elle aura été rendue avec bonheur et vérité par le poète ou l'historien, sera une des beautés de leurs écrits, et entraînera irrésistiblement le lecteur ou le spectateur. Nous allons en donner la preuve dans le morceau suivant, l'un des plus beaux de la Henriade.

Mercenaires appuis d'un dédale de lois,
Plébéiens, qui pensez être tuteurs des rois,
Lâches, qui dans le trouble et parmi les cabales,
Mettez l'honneur honteux de vos grandeurs vénales;
Timides dans la guerre et tyrans dans la paix,
Obéissez au peuple, écoutez ses décrets.
Il fut des citoyens avant qu'il fût des maîtres.
Nous rentrons dans les droits qu'ont perdu nos ancêtres.
Ce peuple fut long-temps par vous-même abusé;
Il s'est lassé du sceptre et le sceptre est brisé.
Effacez ces grands noms qui vous gênaient sans doute;
Ces mots de *plein-pouvoir,* qu'on hait et qu'on redoute.
Jugez au nom du peuple, et tenez au sénat,
Non la place du roi, mais celle de l'état.
. . . .
Alors Harlay se lève, Harlay ce noble guide,
Ce chef du parlement, juste autant qu'intrépide;
Il se présente aux Seize, il demande des fers,
Du front dont il aurait condamné ces pervers.
On voit auprès de lui les chefs de la justice,
Brûlant de partager l'honneur de son supplice,

Victimes de la foi qu'on doit aux souverains,
Tendres aux fers des tyrans leurs généreuses mains.

. . . .

Brisson, Larcher, Tardif, honorables victimes,
Vous n'êtes point flétris par ce honteux trépas;
Mânes trop généreux, vous n'en rougissez pas;
Vos noms toujours fameux vivront dans la mémoire;
Et qui meurt pour son roi meurt toujours avec gloire.

Le comble de l'art social est d'accorder ces trois pouvoirs naturels dans une même action tendant au bien être public.

Aux murs de Westminster on voit paraître ensemble
Trois pouvoirs étonnés (1) du nœud qui les rassemble,
Les députés du peuple, et les grands, et le roi,
Divisés d'intérêts (2), réunis par la loi.
Tous trois membres sacrés de ce corps invincible,
Dangereux à lui-même, à ses voisins terrible.
Heureux, lorque le peuple instruit de son devoir,
Respecte, autant qu'il doit, le souverain pouvoir !
Plus heureux, lorsqu'un roi, doux, juste et politique,
Respecte, autant qu'il doit, la liberté publique.

La première assemblée du peuple, dont les livres fassent mention (3) est celle qu'Homère

(1) Plus poétique que vrai.

(2) Lorsque cet intérêt est mal entendu.

(3) Dans la Bible, Moïse, arrivé à la vue de la terre promise, assembla le peuple qui choisit ses juges parmi les principaux de la nation.

décrit dans le deuxième chant de l'Odyssée. Ce peintre fidèle de la nature la compose du chef, du peuple et des grands. « Les hérauts convo- « quent les citoyens ; le peuple est rassemblé en « un moment. »

« Dès que la foule est réunie, que les rangs « sont pressés, Télémaque marche vers la place « publique.... il va s'asseoir sur le trône de son « père ; car les vieillards le lui cédèrent avec res- « pect. »

« La royauté n'est pas un mal, mais seulement « la tyrannie. » *Odyssée*, chant Ier.

On voit dans les poèmes d'Homère que les pays nombreux mentionnés par ce poète, étaient divisés en petits peuples tous commandés par des rois, dont l'autorité était tempérée par celle des grands, et par les assemblées générales des citoyens.

CHAPITRE V.

Du Beau et du Sublime résultant du rapport des lois universelles avec les propriétés qui font de l'homme un être MORAL.

L'ANALYSE de tous les théâtres, au moins des plus belles pièces, de celles qui ont obtenu des suffrages unanimes, démontre que le *beau moral* est ce qui affecte le plus profondément et le plus universellement le cœur des hommes ; et cela, d'autant mieux qu'il renferme presque toujours les autres espèces de sublime, celles d'image et de pensée, comme on le verra dans les exemples que nous citerons, après avoir brièvement exposé le sujet des meilleures tragédies des plus grands maîtres de la scène française. Toutes feront aimer la vertu, abhorrer le crime, redouter les passions qui y conduisent ; toutes offriront le triomphe de la *moralité* sur la sensualité, du dévoûment, de la générosité et du courage sur l'égoïsme et l'injustice ; toutes puniront les grands

scélérats, soit par la peinture de la noirceur de leurs ames, soit par un châtiment dont sera témoin le spectateur, soit en les livrant aux remords et à la vengeance de l'opinion.

Corneille nous a représenté la féroce *Médée, jouissant du fruit de ses forfaits :* voici comment il s'en justifie dans l'épître dédicatoire qui précède cette pièce. « Aussi, la tragédie nous décrit-« elle indifféremment les bonnes et les mauvaises « actions sans nous proposer les dernières pour « exemple; et si elle nous en veut faire quelque « horreur, ce n'est point par leur punition qu'elle « n'affecte pas de nous faire voir, mais par leur « laideur qu'elle s'efforce de nous représenter « au naturel. » *Le Cid* montre le sacrifice d'un amour passionné, fait à ce qu'on doit à son honneur et à ses parens. Dans *les Horaces,* fils, maîtresses, parens passent après l'amour de la patrie. Dans *Cinna,* Auguste triomphe des sentimens d'une juste vengeance, pardonne à celui qui veut l'assassiner et le comble de bienfaits. *Polyeucte,* pour obéir à sa conscience, vole à la mort comme à une fête. *Pompée,* victime d'un lâche assassinat, trouve un vengeur et un admirateur dans son ennemi :

Restes d'un demi-dieu, dont à peine je puis
Égaler le grand nom tout vainqueur que j'en suis,

De vos traîtres, dit-il, voyez punir les crimes ;
Attendant des autels recevez ces victimes ;
Bien d'autres vont les suivre......

Dans *Rodogune* les inventions du crime et de la haine tournent contre eux-mêmes ; Cléopatre boit la coupe empoisonnée qu'elle destinait à sa famille. *Héraclius* aime mieux mourir que régner en consentant à être adopté pour fils par le tyran Phocas. Dans *Nicomède*, « la grandeur de cou- « rage règne seule et regarde son malheur d'un « œil si dédaigneux qu'il n'en saurait arracher « une plainte.... Un prince intrépide voit sa perte « assurée sans s'ébranler, et brave l'orgueilleuse « masse de la puissance romaine, lors même qu'il « en est accablé. (1) »

Le théâtre de Racine nous offre : les conséquences funestes d'une haine acharnée qui ne sait point pardonner (2) ; la générosité dans la victoire et la grandeur d'ame dans l'adversité (3) ; la fidélité à la mémoire d'un époux, et le dévoûment de la tendresse maternelle (4) ; la mort d'un prince vertueux, préférable au crime

---

(1) *Avis au lecteur*, en tête de *Nicomède*.

(2) *Les Frères ennemis*.

(3) *Alexandre*.

(4) *Andromaque*.

triomphant et maître de l'univers (1); le plus tendre amour sacrifié à l'honneur et au devoir (2); les égaremens d'une passion incestueuse se faisant justice elle-même (3); la trahison punie et la fidélité récompensée (4); les dangers de la superstition, les tourmens de la puissance ambitieuse et la résignation de l'innocence (5); l'ascendant de la vertu sur un prince aveuglé par la calomnie (6); Dieu protégeant l'innocence et punissant les usurpateurs (7).

Que verrons-nous dans le théâtre de Voltaire? une constance inébranlable opposée à des malheurs inouis et non mérités (8); l'honneur préférable à la vie :

Ma vertu me restait, on ose la flétrir :
Grand Dieu ! dont les rigueurs éprouvent l'innocence,
Je ne demande point ton aide ou ma vengeance.
J'appris de mes aïeux que je sais imiter,

---

(1) *Britannicus.*
(2) *Bérénice.*
(3) *Phèdre.*
(4) *Mithridate.*
(5) *Iphigénie.*
(6) *Esther.*
(7) *Athalie.*
(8) *Œdipe.*

A voir la mort sans crainte et sans la mériter (1).

un père envoyant des fils coupables à la mort :

Rome est libre : il suffit.... Rendons graces aux dieux (2).

l'enthousiasme religieux soutenant l'ame dans l'infortune et dans la captivité; l'aveugle jalousie immolant l'objet même de son amour (3); la généreuse désobéissance à la volonté qui commandait un crime (4); le devoir filial, la reconnaissance, l'amitié se taisant à la voix de la patrie opprimée (5); le triomphe de la morale évangélique sur un cœur irascible et orgueilleux, le pardon d'un assassin :

Des dieux que nous servons connais la différence;
Les tiens t'ont ordonné le meurtre et la vengeance;
Le mien, lorsque ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner (6).

Le fanatisme armant d'un poignard parricide l'innocence crédule, et perdant le fruit de ses

---

(1) *Mariamne.*
(2) *Brutus.*
(3) *Zaïre.*
(4) *Adélaïde du Guesclin.*
(5) *La Mort de César.*
(6) *Alzire.*

impies combinaisons (1); la sublimité du dévoûment de l'amour maternel, et la punition d'un usurpateur (2); la nature interrompant ses lois, l'ombre des morts apparaissant pour dévoiler et punir des forfaits cachés (3); le crime en proie aux furies, quoiqu'il ait servi à punir un autre crime (4); un Plébéïen méritant le nom de *Père de la patrie*, en la sauvant des complots furieux d'un conspirateur (5); la vertu soumettant les vainqueurs aux vaincus (6); un noble chevalier honorant ses premiers sentimens, en combattant pour celle qu'il croit lui être infidèle (7).

Nous avons dit que le sublime du *beau moral* s'alliait sans peine au sublime d'image et de pensée; les deux citations suivantes en donnent la preuve.

Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.
C'est moi qui, si long-temps le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux,

---

(1) *Mahomet.*
(2) *Mérope.*
(3) *Sémiramis.*
(4) *Électre.*
(5) *Catilina.*
(6) *L'Orphelin de la Chine.*
(7) *Tancrède.*

Et pour qui, tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.
Hélas ! avec plaisir je me faisais compter
Tous les noms des pays que vous allez dompter,
Et déja d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que pour la commencer,
Mon sang fût le premier que vous deviez verser.
Non que la peur du coup dont je suis menacée
Me fasse rappeler votre bonté passée,
Ne craignez rien : mon cœur, de votre honneur jaloux,
Ne fera point rougir un père tel que vous.

O mon fils, de ce nom j'ose encor vous nommer,
Souffrez cette tendresse, et pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas ! vous ignorez le charme empoisonnenr ;
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois ;
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même ;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême,
Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer doit être gouverné ;
Que s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime.
Ainsi de piége en piége, et d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité ;
Vous peindront la vertu sous une affreuse image.
Hélas ! ils ont des rois égaré le plus sage.

Promettez sur ce livre et devant ces témoins,
Que Dieu sera toujours le premier de vos soins;
Que sévère aux méchans, et des bons le refuge,
Entre le pauvre et vous, vous prendrez Dieu pour juge;
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin.

JOAS.

Je promets d'observer ce que la loi m'ordonne;
Mon Dieu, punissez-moi, si je vous abandonne.

Concluons de ce chapitre et des trois précédens que, depuis l'origine des beaux-arts, les peintres, les poètes et les musiciens n'ont pu plaire aux hommes qu'en s'adressant à quelqu'une des facultés qui leur sont *communes;* et qu'ainsi le plaisir que nous éprouvons à la vue d'un tableau, ou à la lecture d'un morceau sublime de poésie, naît du *rapport* préétabli entre les individus et les lois qui ont constitué l'espèce. Les poèmes d'Homère ne nous sont parvenus brillans de jeunesse et de beauté que parce que l'*homme* y est fidèlement peint.

CHAPITRE VI.

Développement du Moi *humain, depuis la plus obscure des affections, jusqu'à la perception et à la production du* Sublime.

Le vaisseau du capitaine Cook passant, voiles déployées, le long d'un rivage sur lequel quelques sauvages étaient occupés à pêcher, ils ne songèrent seulement pas à lever la tête pour le regarder : des milliers d'hommes, qui seraient fâchés d'être réputés sauvages, ont les yeux ouverts et voient, tous les jours, passer le monde sans l'apercevoir et sans donner la moindre attention aux phénomènes dont il présente la succession. Bien plus, étrangers à eux-mêmes, ne cherchant point à se connaître, ils vivent et meurent sans savoir ni ce qu'ils sont, ni ce qu'est cet univers dans lequel ils sont comme perdus.

Liés à l'universalité des choses, ils sentent d'abord néanmoins qu'ils en font partie. Ce qui

n'est point eux donne le premier éveil à leur existence. Le *il* (1) leur vient de la *perception;* le *je* de la *réflexion*, laquelle suppose travail, observation.

En outre, le développement, non-seulement de l'homme individuel, mais encore de l'*homme espèce*, n'est que successif. L'explication de certains phénomènes tient à des connaissances que l'avenir seul est chargé de faire éclore : l'astronomie, pour se perfectionner, a été obligée d'attendre l'invention du télescope. La médecine et peut-être la métaphysique ne pouvaient exister, comme sciences ayant des principes fixes, avant que la physiologie de Bichat leur eût donné des fondemens assurés, ou des points de vue irrécusables (2).

---

(1) Les langues syriaque et hébraïque n'ont point, à proprement parler, le verbe substantif *est;* il est remplacé par le pronom *il*, le *il* étant la première existence perçue. Voyez l'*Alphabet européen* de Volney.

(2) La physiologie montre que, dans notre organisation, est un système de nerfs mu par une cause hors de nous, et prouve ainsi matériellement et anatomiquement que nous sommes incorporés à l'univers, union de laquelle, ainsi que nous l'avons vu au chap. Ier de cette section, dépend la *connaissance de nous-mêmes*, base de la légitimité des croyances philosophiques. — Il est aussi impossible de savoir ce

Si l'enfant, dans le sein de sa mère, pouvait réfléchir sur lui-même, il croirait, et avec raison, en faire partie. Son cœur bat de la respiration de celle qui l'a engendré; son corps s'alimente et se fortifie de la substance qu'elle lui transmet; il est, véritablement, et dans toute la force du terme, la chair de sa chair, les os de ses os. Séparé d'elle, à sa naissance, l'air s'introduit dans ses poumons qui, en le repoussant, donnent le signal de la viabilité, et émettent la première voix du besoin. Attaché aux sources de vie qui lui ont été d'avance préparées, il y adhère et ne sait encore s'en distinguer, non plus que des objets qui l'environnent et qui se peignent confusément dans ses yeux.

Sa vue et son ouïe se fortifient : les couleurs et les sons le modifient et appellent son attention, mais il confond encore ses affections avec ce qui les occasionne.

Il sent néanmoins que la douce chaleur, le doux contact du sein maternel sont, après son propre corps, ce qu'il y a en lui de plus identique.

---

qu'est *connaître*, lorsqu'on n'a pas complètement analysé les facultés humaines, que de dire ce que c'est que *voir*, lorsqu'on ignore l'anatomie de l'œil.

Les objets qui agissent sur lui l'affectent diversement : quelques-uns lui plaisent; il voudrait se les approprier plus spécialement par le toucher; il tend la main vers eux, mais il ne saisit qu'un air impalpable, et voilà que tout n'est plus lui, qu'il n'est plus tout.

Les couleurs qui peignent sa rétine, les sons qui frappent son oreille, les corps qui sont en contact avec le sien, ne l'affectent pas également. Quelques-uns lui donnent des sensations agréables; d'autres lui en donnent de désagréables. Le *beau* et le *difforme*, le repoussant et le gracieux existent déja pour lui. Il les nommerait s'il avait la force de réflexion nécessaire, et la parole au moyen de laquelle il pût analyser ses impressions.

La voix de sa mère, en l'appelant du doux nom de fils, en endormant ses douleurs, a incité les parties de son organe vocal qui correspondent à l'ouïe. Il copie le mouvement de ces lèvres qui lui disent de si tendres choses; il s'essaye à former des sons; il murmure, il balbutie, il prononce enfin le nom de père, et peu à peu il apprend à désigner par la parole les êtres qu'il chérit davantage.

Son intelligence suit dans ses développemens ceux de sa faculté de parler. L'imagination lui

montre les choses dont la mémoire lui garde les noms; il répéte ce qu'on lui dit : il s'amuse du plumage et de la gourmandise de *maître corbeau;* il prend la défense du pauvre *agneau* contre ce méchant *loup qui l'emporte sans autre forme de procès.* La *générosité* a déja fait battre son sein; l'*injustice* l'a révolté; il est déja sensible au *beau moral.*

Mais quelle distance entre sa perception et sa production! L'arbre qui porte les fruits du sublime a ses radicules dans les lettres de l'alphabet, il étend ses racines dans les profondeurs de la pensée, il porte et étend ses rameaux dans l'immensité de la nature. Suivons-le dans sa croissance.

Volney a terminé son *alphabet européen* par ces mots *exegi monumentum.* Nous pensons que la postérité confirmera ce témoignage que l'auteur se rend à lui-même, en raison de l'utilité, quelqu'éloignée qu'elle puisse être, dont son ouvrage sera aux relations sociales de l'humanité, à l'universalité desquelles il ne tend pas médiocrement à contribuer. Il s'y étonne que toutes les langues connues aient l'A pour première lettre de leur alphabet. Il n'en eût point été surpris s'il eût songé que cette lettre est le signe et l'imitation de la respiration. Mais, dans tous ses

ouvrages, cet écrivain, d'une tête forte et indépendante, semble craindre de rencontrer les effets invincibles d'une cause suprême, et il aime bien mieux trouver la raison des facultés humaines dans quelques circonstances accessoires, que dans la loi qui les fait et les conserve ce qu'elles sont.

Il y a indubitablement un *alphabet naturel* qui sert de base à tous les autres. Ses élémens peu nombreux sont, d'après la marche constante de la nature, fertiles en développemens qui ont lieu suivant les exigences variées des organisations et des climats, et qui se retrouvent nécessairement dans la décomposition de tous les alphabets connus. Ces élémens ne sont que la manifestation de l'action des pièces essentielles de l'organe vocal qui fait l'onomatopée de lui-même.

Ce qui constitue, pour ainsi dire, la vie et l'ame de cet instrument animé est le poumon, qui chasse l'air le long de la tranchée-artère, et l'émet par les interstices des lèvres et les cloisons du nez. Les lettres primitives seront donc les plus simples, celles qui figurent le son respiratoire, lequel ne reçoit aucune modification, si ce n'est de la résistance du tube qu'il parcourt, et des parois le long desquelles il sort.

Les lettres *orales*, figuratives des sons *voyelles*, c'est-à-dire qui se suffisent à elles seules pour former des *voix*, peuvent être multipliées et avoir autant de variétés, que les degrés d'ouverture du conduit intérieur et des extrémités extérieures de l'organe vocal. La commodité cependant a, dans toutes les langues, fait réduire le nombre de ces inflexions, *voix*, ou *voyelles* à un nombre assez borné.

D'autres fois, quelques - unes des pièces de l'insrutment vocal se joignent, s'articulent pour saisir l'air, le modifier, le composer. Mais comme, tant que dure cette articulation, il ne peut y avoir de son; et que, pour qu'il puisse en exister, il faut que l'air, ainsi préparé, soit chassé hors de l'orifice de la bouche, c'est-à-dire qu'il y ait formation d'une voyelle, il résulte de cette combinaison une nouvelle espèce de lettres, composées des modifications que les organes ont fait subir à l'air, et de l'adjonction d'une voyelle (1), ce qui indique la raison du nom qui a été donné aux *consonnes* (2).

---

(1) Dans l'écriture, cette voyelle est *occulte ;* dans la lecture, elle est forcément mise en évidence.

(2) *Sonare cum ;* résonner de compagnie ; de concert avec la voyelle.

A ce sujet, Volney fait une observation curieuse : « En remontant jusqu'au latin, je n'ai « point trouvé de grammairien qui ait donné une « définition claire et complète de la voyelle et de la consonne (1) ». Ce qu'il y a de plus difficile dans nos connaissances est ce qu'elles ont de plus élémentaire. Il a essayé de donner cette définition, mais il nous semble qu'il n'a que bien imparfaitement réussi. Nous avons aussi fait la même tentative (2), et si l'on dit de notre travail ce que nous venons de dire du sien, nous nous en consolerons facilement, pourvu que nos efforts engagent quelqu'autre à faire mieux.

Une remarque vraie et importante que fait l'illustre écrivain dont nous venons de parler est celle de l'influence qu'a eue sur le génie et la littérature des Hébreux, des Arabes et des Persans l'adoption du principe, d'*écrire*, *dans le corps des mots, la consonne seule comme portant avec elle une voyelle occulte et fixe.* Cette simple défectuosité dans la manière d'écrire de ces peuples donne des entraves continuelles à la marche de leur esprit; pour comprendre ce qu'ils lisent,

(1) *Alphabet universel*, page 3.

(2) Voyez le Ier Tableau synoptique, à la fin de cet ouvrage

il faut qu'ils soient dans un état continuel de divination.

Nous pouvons donc revenir aux lettres de l'alphabet sans craindre qu'on nous accuse de nous occuper de choses trop minutieuses.

Les lettres *orales*, ou voyelles, sont *simples*; les lettres *muettes*, ou consonnes, sont *composées* de l'action combinée de plusieurs pièces de l'instrument vocal. En indiquant ces principales pièces, nous indiquerons en même temps les consonnes principales qui, sous des formes diverses, et sauf quelques inflexions spéciales, se trouvent dans les alphabets de tous les peuples, et sont le radical de toutes les autres lettres.

La *langue* est le modificateur le plus important du son; elle intervient dans toutes les opérations des autres appareils auxquels elle est associée; c'est à l'étendue de ses services qu'elle doit de donner son nom aux diverses organisations que le génie humain fait subir à la parole.

Les lettres dans la confection desquelles son intervention prédomine sont dites *linguales*.

Celles qui résultent de son application aux dents sont les *dentales*.

Celles qu'elle forme avec le palais sont les *palatales*.

Lorsque les lèvres composent le son, les lettres sont *labiales.*

Quelques-unes, moitié consonnes, moitié voyelles, doivent leur existence à l'action du gosier qui, sans leur laisser leur simplicité vocale, ne les articule pas néanmoins aussi complètement que le font les organes ci-dessus nommés; ces lettres sont appelées *gutturales.*

Toutes participent aux qualités de l'organe qui a le plus contribué à les former.

Les *linguales* sont liquides et mouillées;

Les *dentales*, dures, fixes et pesantes;

Les *palatales*, élevées et retentissantes;

Les *labiales*, mobiles, légeres et roulantes;

Les *gutturales*, creuses, sourdes et profondes.

Or, tous les objets de la nature se présentent à nous comme doux et fluides; durs et solides; pesans ou légers, d'une surface lisse ou raboteuse, plane ou creuse. Dans la nature des lettres de l'alphabet est donc une signification générale de la qualité des choses; et toute l'harmonie des vers d'Homère résulte de l'instinctive et savante combinaison de quelques sons primitifs.

Disons avec Volney: « Sans l'alphabet, *sans* « *ces petits pieds de mouche, que l'on est tenté* « *de mépriser,* où seraient nos bibliothèques, nos

« précieux recueils de lois, nos livres de morale,
« de mathématiques, de physique, de poésie;
« nos dictionnaires, nos grammaires, nos impri-
« meries, nos manuscrits? »

La réunion de plusieurs voyelles ne formant qu'un seul son, ou celle de plusieurs voyelles et d'une ou plusieurs consonnes ne formant également qu'un seul son, a été nommée *syllabe* (1).

Une voyelle, ou une syllabe ayant une signification déterminée, ou la réunion d'un certain nombre de syllabes, nombre qui ne doit point être trop considérable pour ne point gêner la respiration et la mémoire, forment ce qu'on appelle les *mots* (2), qui ne diffèrent des *noms*, qu'en ce qu'ils ne sont considérés qu'en eux-mêmes, sans égard à aucune signification, tandis que les noms désignent toujours un objet.

La connaissance des diverses espèces de *mots* et de leurs formes appartient à la grammaire littérale, laquelle diffère de la grammaire générale, de la même manière que le mot diffère du nom; la première est à celle-ci ce que la pro-

(1) Συλλαμϐάνω, je joins ensemble.

(2) Une voyelle seule forme quelquefois un mot, sans pour cela former une syllabe.

position est au jugement ; l'une ne considère les parties du discours que dans leur contexture matérielle ; l'autre les étudie dans leur signification et leurs fonctions.

La *grammaire générale* est le résultat de l'action de l'esprit donnant aux langues, auxquelles il s'incorpore, des organes tels qu'il puisse exécuter toute sorte de mouvemens et subvenir à tous les besoins qu'il a de se communiquer. Elle est la physiologie de la pensée, dont le dictionnaire et la grammaire littérale ne sont que le squelette et l'anatomie

Le premier besoin de l'intelligence est de *connaître ;* elle ne le peut sans *reconnaître*, et la mémoire, en partie corporelle (1), ne pourra distinguer les innombrables objets qui lui sont offerts , qu'aux *signes* dont chacun sera marqué. Tous les êtres, toutes leurs qualités, tous leurs rapports, toutes nos modifications actives et passives, toutes celles dont les autres créatures sont susceptibles, vont être distinguées par des *mots* et signifiées par des *noms*.

---

(1) Nous entendons par là que l'intelligence qui se souvient, n'agit qu'à l'aide du fluide nerveux, des traces imprimées dans le cerveau, ou de quelque autre moyen organique quelconque.

Les choses seront nommées suivant l'ordre d'impression qu'elles feront. Or, nous avons vu que le *il* est la perception primitive. Les mots les premiers trouvés seront les *noms substantifs*, soit qu'ils désignent des objets matériels, ou qu'ils soient transportés et prêtés à des objets immatériels.

Mais les objets sont aussi inhérens à leurs qualités, que ces qualités aux objets : les noms *adjectifs qualificatifs* seront inventés en second lieu.

La qualité est liée à l'objet par la *nature des choses*, laquelle est réalité, nécessité, *être*. *Le verbe substantif* être intervient donc toujours, ou plutôt est toujours présent à tous les aperçus et à tous les actes de l'esprit ; sans lui il faudrait supposer que le néant agit sur le néant.

Les existences relatives ne pouvant avoir d'action qu'en ayant pour support l'absolu, les *autres verbes* qui expriment cette action, ne seront que des ellipses du relatif et de l'absolu, du verbe et de quelques-unes de nos modifications, ou de celles des autres créatures. *Je suis ; je suis existant. J'aime ; je suis aimant ; le globe tourne ; le globe est tournant.*

Volney a remarqué que les Orientaux nomment *acte*, *action*, ce que nous appelons *verbe*, et il pense qu'en cela ils sont plus philosophes

que les Occidentaux. Nous ne partageons pas cette manière de voir; le *verbe* (parole par excellence) étant à la fois *action* corporelle et intellectuelle.

Les objets ne sont pas isolés; ils sont dépendans les uns des autres; les *prépositions* ont été nécessaires pour exprimer ces rapports.

Maintenant que les moyens sont trouvés de nommer les *objets*, leurs *qualités*, leur *être*, leur *mode d'être* et leurs *rapports*, c'est-à-dire tout ce qui, dans l'univers, est accessible à notre entendement, il n'est rien que l'esprit ne puisse noter et manifester avec le secours de la parole.

L'objet lié à ses qualités par le verbe être constitue la PROPOSITION, mode obligé de nos actes intellectuels quelconques; car, pour nous parler à nous-mêmes, c'est-à-dire pour penser, il faut dire *est*, *cela est*, *cela est existant*. Et comme l'intelligence ne peut s'étendre dans sa sphère qu'en joignant aux objets leurs qualités, aux qualités leurs nuances, aux verbes leurs modes d'action ou de passion, et les rapports des objets entr'eux, il s'ensuit que tout langage humain possible se réduit à la *proposition*, et que tous les livres bien faits peuvent être ramenés à une *proposition* unique, dont chaque membre aura

pour appendices les autres propositions incidentes qu'il renferme.

Mais, comme dans tout objet est être et qualité, que la qualité est liée à l'objet par l'être, que dans l'être est aussi objet et qualité; nous dirons que chaque perception, chaque substantif ou adjectif, chaque verbe contient en germe tout l'esprit humain.

Il est certaines locutions dont le retour fréquent est réclamé par les besoins du langage: pour éviter l'ennui et la monotonie de leur répétition, le génie de l'homme a imité la nature, laquelle, suivant les ingénieuses et savantes découvertes de M. Geoffroy de St.-Hilaire, a simplifié son travail en voulant que les organisations inférieures ne fussent que des *ellipses* des organisations supérieures. De même, tous les idiomes ont eu des mots, des *particules* qui ne sont que des ellipses de certaines locutions. *On;* un homme; *jamais;* dans aucun temps; *jadis;* dans le temps passé.

Lien, analogie des parties du discours données par les besoins de notre esprit, la *syntaxe* a pour objet la dépendance, la concordance des mots et des propositions. Ce qui lui a fait établir certaines règles communes à tous les peuples et aussi inviolables que les lois de l'intelli-

gence, tandis qu'elle en a d'autres qui, se pliant aux caprices de l'imagination et du sentiment, et aux caractères des diverses nations, sont particulières à leurs idiomes.

En jugeant des travaux de l'esprit par les signes qui les manifestent, on peut penser que c'est surtout par la structure des verbes, qui sont les principaux organes du discours, la manifestation de nos actes et de nos modifications, et par les prépositions, qui supposent l'observation du rapport des objets entr'eux, qu'on peut connaître la civilisation des peuples à l'époque où leurs langues ont été arrêtées. Deux temps dans chaque verbe, et deux ou trois prépositions suffisent aux opérations intellectuelles des hordes sauvages.

Le *jugement* n'est que la *proposition* à laquelle l'intelligence attache un sens; la *proposition* n'est que le *jugement* uniquement considéré dans les mots qui l'expriment. La *proposition* est lettre; le *jugement*, esprit.

Le *discours* n'est qu'une suite de *propositions*; la *logique* n'est qu'une suite de *jugemens*.

La *logique* n'est ainsi que la *locomotion* de l'entendement qui, à l'aide des organes de la parole, avance vers un but, d'*est* en *est*, de jugement en jugement.

Cette progression vers un but, cette transition d'un jugement à un autre, est ce qu'on nomme *raisonnement*, acte de la *raison*, à qui seule il a été donné d'apprécier la vérité des jugemens et la légitimité de leurs analogies.

La raison est la faculté de voir la liaison qui unit le sens de deux propositions; la raison est l'équation entre deux jugemens analogiques : lorsque l'analogie n'est point assez apparente l'esprit appelle, comme objet de comparaison, une vérité générale, qu'on a nommée dans l'école terme moyen, ou mineure.

Raisonner n'est donc que chercher des équations. *Calculer* n'est pas raisonner, parce que, dans le calcul, on ne passe que de l'unité à l'unité, du simple à son multiple, ou du multiple au simple.

Aucun rapport, aucune équation ne peut exister entre des jugemens totalement dissemblans; aucune progression ne peut avoir lieu d'un jugement à un jugement identique.

Tout l'art de raisonner, toute la *logique consiste donc à passer du semblable au différent par le semblable.*

Pour y réussir, il faut approfondir son sujet, bien connaître en quoi les parties qui le composent diffèrent ou se ressemblent, bien savoir et

bien lier ce qu'on dit, seuls moyens de passer sans erreur du connu à l'inconnu.

Tous les syllogismes et autres argumens, quelque compliqués qu'ils soient, lorsqu'ils concluent véritablement, peuvent être ramenés et réduits à deux propositions, dont l'une découle de l'autre, à la *majeure* et à la conséquence, laquelle devient *majeure* à son tour, et déroule ses filiations dans le tissu du discours. L'arrangement syllogistique est donc bien rarement utile. Il peut servir lorsqu'on veut frapper les esprits de certaines vérités, et les faire remarquer en les présentant sous une forme spéciale et convenue. Mais l'immense inconvénient de ce mode d'argumentation est de forcer l'intelligence à s'occuper du mécanisme plus que du sens des paroles, et de la forme plus que du fonds. Il ne s'y agit pas tant de bien raisonner que de faire croire qu'on a dû bien raisonner.

Nous avons dit que la raison est le seul juge de la bonté des procédés logiques, mais la raison n'a de juge qu'elle-même. Il y a donc des *vérités rationnelles* et des *vérités logiques*.

Les *vérités rationnelles* sont celles que la raison trouve en elle-même, qui sont fondées sur la nature des choses et indépendantes du langage; il n'est point nécessaire de parler ni même

de voir et d'entendre pour avoir des idées de justice, base de toute science morale (1), ni pour savoir que le tout est plus grand que sa partie, et que la ligne droite est la plus courte entre deux points.

Les *vérités logiques* sont celles que nous avons acquises, et que nous ne pouvions acquérir que par le secours du langage; elles ne sont que des déductions des *vérités rationnelles*. Nos sciences ne sont ainsi que des langues bien faites. Celles-ci, tissu de mots dont chacun renferme une idée, sont pour l'esprit, ce que sont pour les yeux, les quipos, dont chaque nœud est significatif.

L'on voit à présent pourquoi il est impossible de donner de bonnes définitions des *vérités rationnelles*; pour y réussir, il faudrait dire ce qu'est l'essence des choses; au lieu qu'on peut donner les définitions les plus complètes des sciences inventées par l'homme, ou des *vérités logiques*, parce que, au moyen de l'analyse, on retrouve tous les élémens avec lesquels on les a

---

(1) Dans son bel ouvrage des *Systèmes comparés de philosophie*, M. Degerando parle d'une femme aveugle, sourde et muette de naissance, chez laquelle se sont développées sans difficulté toutes les idées morales.

composées. Il est bien naturel que nous puissions nous rendre compte dans tous ses détails de notre travail, sans qu'il nous soit loisible de faire la même chose pour celui de la nature.

C'est la bonté, l'étendue elle-même des services de la dialectique qui trompèrent Aristote : il osa faire la mécanique de la pensée et lui adapter le ressort du syllogisme. Il crut qu'on pouvait emprisonner la vérité dans des argumens, et emmailloter la raison. Mais celle-ci est aussi incoercible que la lumière, et elle se soumet les formules auxquelles on veut l'assujettir. L'autorité de ce grand homme faillit à perdre l'esprit humain, qui était à refaire lorsque Bacon voulut donner un *nouvel organe* à la pensée, et lorsque, d'elle seule, Descartes tira toutes les règles et tous les motifs de crédibilité, plus philosophe, en cela, que le penseur anglais.

La vraie logique, celle qui s'appuie sur la raison, et qu'on peut définir l'*art de s'assurer de ce qui est*, n'en sert pas moins de fondement à toutes les sciences et à tous les arts, qui cherchent avant tout à s'appuyer sur la réalité.

La *logique* ne s'adresse qu'à l'intelligence; elle n'a pour point de mire que la vérité, tandis que la *rhétorique* s'adresse à toutes nos facultés, à l'imagination, à l'ouïe et au sentiment : il suffit

à l'une de convaincre; le but de l'autre est de persuader.

Comme, pour persuader, il faut faire connaître l'objet qu'on a en vue, on sent d'abord la connexion intime qui existe entre la rhétorique et la logique, cette dernière n'étant que l'*art de faire connaître*. L'art oratoire non fondé sur de solides raisonnemens implicites ou explicites se perd dans le vide, et pose ses constructions sur le néant.

Son premier soin sera donc d'étudier et de suivre les procédés logiques. Nous avons vu qu'ils consistent à passer du connu à l'inconnu, d'une proposition à une autre proposition, en partie semblable, en partie différente. Et c'est là le secret de la méthode qui n'est que le développement de l'unité (1), ou, par une opération inverse, la réduction du multiple à l'unité.

La conviction est tyrannique; la persuasion gagne la volonté. Le premier soin de l'orateur est de mettre l'auditoire dans ses intérêts; et,

(1) Les deux poèmes d'Homère sont fondés chacun sur une idée spéciale, et ils se réunissent et se confondent dans l'unité du but. L'Iliade présente les funestes effets de la vengeance et de la colère; l'Odyssée fait ressortir les avantages de la patience et de la sagesse.

pour cela, le moyen le plus simple est de se faire précéder de la réputation méritée d'homme de bien, et de débuter avec modestie. La probité d'autrui fait l'affaire même des plus malhonnêtes gens, et les plus orgueilleux sont ceux qui détestent le plus l'orgueil dans les autres.

Une fois établi dans la confiance de son auditoire, l'orateur songera à la conserver; plaire en est le seul moyen; mais les suffrages du public sont toujours intéressés : il ne pourra les captiver qu'en enchaînant, par le plaisir, l'imagination et les affections de ceux à qui il s'adresse. Tout, dans son discours, sera vivant, animé, palpable, visible. Tantôt, les mots, s'écartant de l'ordre logique, suivront les mouvemens de son ame et de son esprit (1); tantôt présentant, comme dans un miroir, les objets dans leurs analogues, il doublera les sensations, donnera du corps à la pensée, et la pensée aux êtres inanimés (2). Il usera néanmoins avec sobriété de ces moyens heureux que lui offre son

---

(1) Figures, dites de *pensée*, parce qu'elles existent indépendamment de tels ou tels mots. Elles ne sont que d'heureuses exceptions à l'ordre logique reçu dans chaque langue.

(2) Figures, dites de *mots*, parce qu'elles en dépendent. Elles sont toutes des translations (*tropes*) des métaphores.

art, en se souvenant qu'il est orateur (1) et non *poète*.

Ce dernier, grammairien, dialecticien, orateur, passe à un mode supérieur de langage, d'idées, d'images et d'affections. Animé d'un souffle divin (2), poussé par une *influence secrète*, il ne peut contenir ce qu'il éprouve, et met au jour sa pensée, son génie, son ame. Tel qu'un globe attiré dans le voisinage du soleil, plongé dans son atmosphère vivifiante, il étincelle de feu et de lumière. Modifié par tout ce qui modifie l'humanité, il nous élève à toutes les idées et à tous les sentimens de l'espèce. Au moyen de la parole rhythmique figurée et mesurée, il meut harmoniquement nos facultés, nous transporte de l'individuel dans l'universel, du relatif dans l'absolu (3), réalise sans cesse la nature dans l'homme, et réfléchit celui-ci dans tous les phénomènes de la nature; ses affections, ses conceptions, ses créations participent de l'infini.

Si nous avons particulièrement considéré la production du beau et du sublime dans la lit-

---

(1) *Verba propè poetarum*. Cicéron permet *presque* à l'orateur l'élocution poétique.

(2) *Cui mens divinior*. HORACE.

(3) *Os magna sonaturum*. Idem.

térature proprement dite, c'est que la peinture, la musique, la sculpture, n'agissant que par nos idées et nos sentimens, ne peuvent se perfectionner que par le secours de l'écriture et du langage, sans lesquels elles n'existeraient même pas. Ainsi, dans ce qu'ils ont de meilleur et de plus élevé, les beaux-arts ne sont que les suppléans, les interprètes, les copistes et les émules de la parole.

FIN.

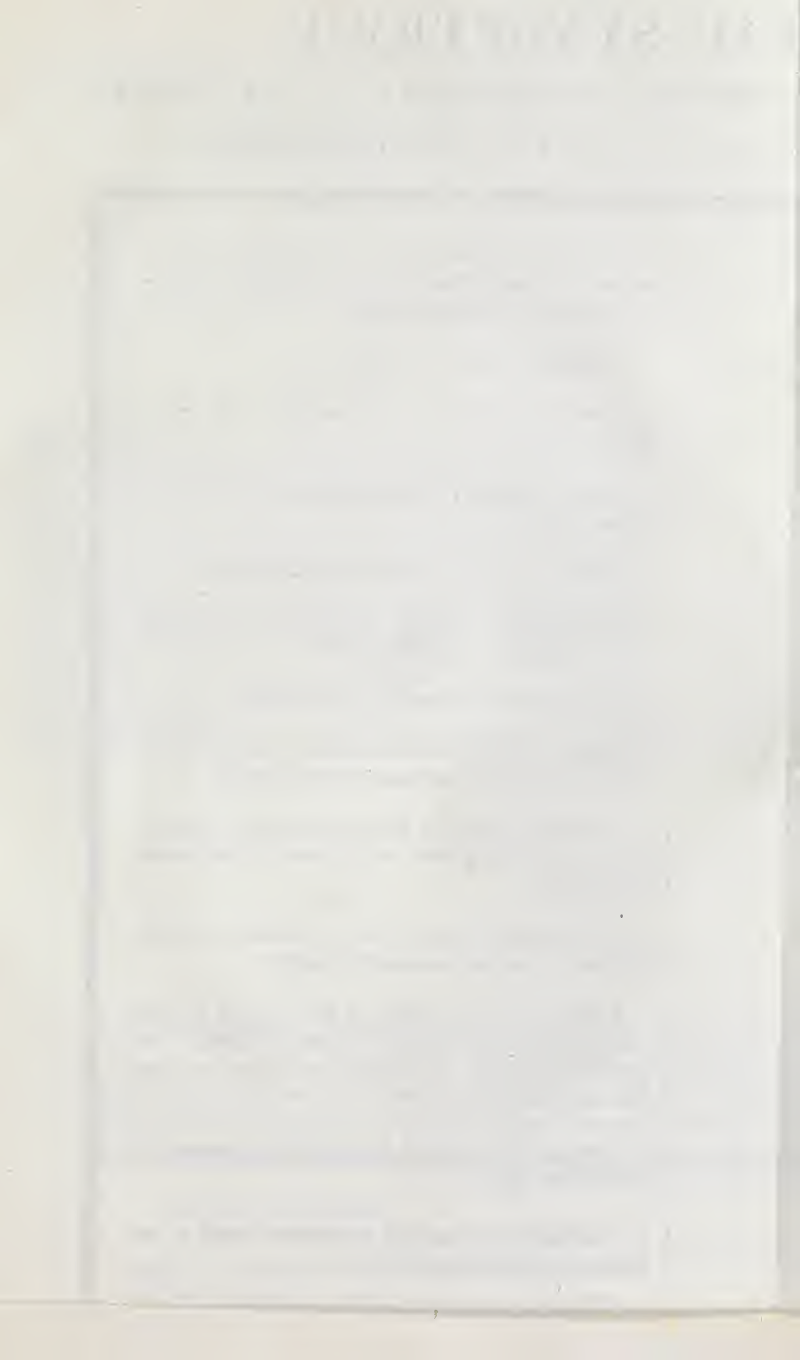
(Pag. 349.)

TABLEAU SYNOPTIQUE

DES DÉVELOPPEMENS INSTINCTIFS ET RÉFLÉCHIS DU *MOI HUMAIN*,

DEPUIS LE PLUS OBSCUR DES SENTIMENS, JUSQU'A LA PERCEPTION ET LA PRODUCTION DU SUBLIME.

IL AFFECTIF	Perception primitive de ce qui n'est pas nous.
JE AFFECTIF	Perception primitive de notre moi, co-existante à celle du *il* affectif.
IL RÉFLECTIF	Est distingué de notre moi par un acte de l'intelligence.
JE RÉFLECTIF	Se distingue de ce qui n'est pas lui par un de ses actes.
CAUSE	Activité inhérente à notre moi.
EFFET	Résultat nécessaire de l'exercice de cette activité
UNITÉ	Perception du *je* et du *il* dans un seul et même être indivisible.
UNITÉ COLLECTIVE	Le multiple perçu dans l'unité de l'être simple.
CAUSES EXTÉRIEURES	Prouvées par les modifications que nous éprouvons involontairement, et par celles qu'éprouvent les objets autres que nous.
EFFETS	Résultats de l'activité des causes.
RAPPORT	Action qui unit la cause à l'effet
RAPPORTS	Actions ou lois qui unissent les objets entre eux, pour donner à chacun et à l'ensemble le maximum de leur valeur.
ACTION ET RÉACTION	Résistance égale à l'action. Influence de tous les objets et de tous les rapports les uns à l'égard des autres, à l'effet de se perfectionner mutuellement.
SUBLIME OBJECTIF	Il est, dans les objets, possession de tous leurs rapports et de toute leur puissance d'action et de réaction. Le beau n'est que la possession d'une partie de ces rapports.
SUBLIME SUBJECTIF	Sentiment du sublime objectif.
RAPPORT ENTRE LE SUBLIME OBJECTIF ET LE SUBLIME SUBJECTIF	Action du tout unissant entre elles les parties et les rapports les plus élevés
BEAU, SUBLIME ABSOLUS	Réunion et hiérarchie de tous les objets, de tous les rapports, de toutes les activités; ordre, nature, Dieu.
IMAGINATION	Faculté de concevoir et de peindre les objets, leurs rapports et leurs qualités.
GÉNIE	Faculté de sentir profondément, d'imaginer le sublime et de l'exprimer
LANGUES ET ARTS	Moyens de l'exprimer.



(Pag. 347.)

TABLEAU SYNOPTIQUE

DES DÉVELOPPEMENS INSTINCTIFS ET RÉFLÉCHIS (1) DE LA PAROLE,

DEPUIS LA PLUS OBSCURE DES VOIX, JUSQU'A L'INVENTION DE L'IMPRIMERIE.

BESOIN DE PARLER...............	Avis donné à l'intelligence et à la volonté, de la nécessité où se trouve l'individu de communiquer sa pensée, ses sentimens et ses affections.
OUIE INTÉRIEURE.................	Intelligence du besoin ci-dessus.
VOIX..................................	Expression des besoins de conservation et de reproduction.
IDÉE-PAROLE........................	Image et sentiment de l'objet propre à satisfaire au besoin ci-dessus.
PAROLE SYMBOLIQUE.............	Copie, par le geste, de l'objet dont on a besoin.
PAROLE PARLÉE....................	Geste réfléchi, simple ou composé, de l'instrument vocal, tendant à manifester la pensée.
ÉCRITURE SYMBOLIQUE..........	Figure tracée ou peinte d'un objet visible.
ÉCRITURE HIÉROGLYPHIQUE......	Figure d'un objet métaphoriquement représenté, c'est-à-dire par des objets analogues peints ou tracés.
VOYELLE (2).........................	Son simple émis par le tube vocal, sans être aucunement modifié par l'action des organes de l'instrument de la parole.
CONSONNE...........................	Son provenant du tube vocal, et modifié par l'action de quelques-uns des organes de la parole.
SYLLABE..............................	Réunion de deux voyelles, ou d'une voyelle et d'une consonne : *ou*, *au*, *na ;* ou de plusieurs voyelles et de plusieurs consonnes, ne formant qu'un seul et même son : *eut*, *tout*, *grands*, etc.
ÉCRITURE SYLLABIQUE............	Copie peinte ou tracée du mouvement composé de l'instrument vocal.
ÉCRITURE LITTÉRALE..............	Copie peinte ou tracée du mouvement simple ou décomposé de l'instrument vocal.
IMPRIMERIE..........................	Copie par des caractères fixes ou mobiles et par des moyens mécaniques, des mouvemens simples et composés des organes de l'instrument vocal.

(Mémoire de l'humanité.)

(1) L'intelligence a aussi son instinct, de manière qu'il est certains actes *réfléchis* que l'espèce ne peut s'empêcher de reproduire éternellement, puisque c'est en partie la production de ces actes qui la constitue espèce. Il n'y a indépendance absolue pour l'homme que dans les actes moraux.

(2) Volney a fait la remarque qu'avant lui aucun grammairien n'avait su définir la voyelle et la consonne.

NOTES.

(A) *Branches entrelacées des chênes séculaires*, etc.;

Page 77.

En adoptant cette idée nous n'avons considéré que ce qu'elle a de poétique. Nous n'ignorons pas que M. S. Boisserée a prouvé, presque jusqu'à la démonstration, que les proportions et le style de l'architecture gothique sont le résultat de l'usage des cloches, qui veulent être placées au sommet de hautes constructions, pour pouvoir propager au loin le son. La nécessité de mettre les églises en harmonie avec les clochers leur a fait donner une élévation proportionnée; d'où les voûtes ogives et, pour les soutenir, ces immenses pilastres divisés en filets qui en déguisent l'épaisseur. M. Boisserée prétend que les extrémités ont été pyramidales, parce que tout ce qui s'élève dans la nature va en décroissant; mais ne serait-ce pas plutôt par la raison que cette sorte d'édifices, ayant pris naissance dans le Nord, la forme pyramidale des extrémités supérieures était nécessaire à l'écoulement des neiges et des pluies? Au reste l'architecture gothique n'a qu'un effet, mais il est grand,

sombre, majestueux et terrible; au lieu que l'architecture grecque produit toutes les nuances du beau, depuis l'élégant jusqu'au sublime.

(B) *Les Passions coupables des puissans*, etc.

Page 233.

On peut dire que, sous le règne de Louis XIV, règne auquel la France est redevable de tant de genres de gloire, il n'y eut point, à proprement parler, de morale. On allait à la messe, au sermon, à vêpres, au salut, sans s'inquiéter du libertinage de l'imagination, dont la suite nécessaire est le libertinage des sens; témoins les Contes de La Fontaine, que l'élite de la société lisait sans scrupule, et la défense de Joconde que le sévère Despréaux ne craignit point de donner au public. Je ne me rappelle point que la dévote Sévigné ait adressé quelques gronderies au conteur, elle qui aurait voulu pouvoir faire une bonne fable sur la paresse et les négligences du fabuliste. Nous pourrions en outre apporter en preuve les épigrammes de Rousseau, et quelques poésies de Madame Deshoulières. Si, de nos jours, un auteur était tenté de composer des ouvrages de cette nature, il serait aussitôt arrêté par la certitude d'une improbation universelle. Il n'est pas du tout prouvé que les siècles antérieurs vaillent mieux que ceux qui les suivent, et l'on peut reléguer parmi les

lieux communs dictés par le chagrin et la mauvaise humeur, la sinistre pronostication d'Horace :

Ætas parentum, pejor avis, tulit
Nos nequiores, mox daturos,
Progeniem vitiosiorem.

Nos pères, plus méchans que leurs aïeux, auront des fils dont la race sera encore pire. — Singulière perspective pour le genre humain, que de finir par des races d'ogre, et de *Han d'Islande!*

(C) *Homériquement Romantiques*, etc.

Page 242.

La descente d'Ulysse aux enfers, et le morceau qui suit de l'Odyssée, sont aussi du Romantisme, mais de meilleur goût que le Sabat de Gœthe : « Minerve, aliénant l'esprit des amans de la reine, excite parmi eux « des ris immodérés, qui font retentir tout le palais : « mais déja le ris était étranger sur leurs lèvres ; les « chairs des victimes s'ensanglantaient sous leurs dents, « les yeux de ces hommes superbes se remplissaient de « larmes involontaires, et le deuil, avant-coureur de « leur sort, régnait au fond de leurs ames.

« Alors Théoclymène, instruit dans l'art des augures, « se lève : Ah ! malheureux ! s'écrie-t-il, quel change- « ment soudain ! Que vous est-il arrivé de funeste ?

« un nuage sombre vous environne de toutes parts ; « des hurlemens éclatent ; vos joues sont inondées de « larmes ; le sang ruisselle à longs flots sur les murs, « et sur les colonnes ; le portique et la cour sont remplis d'ombres qui, dans une obscure nuit, courent « se précipiter au fond du noir Érèbe ; il n'est plus de « soleil dans les cieux, et de la demeure de Pluton se « répandent encore d'affreuses ténèbres. »

FIN DES NOTES.

TABLE

DES CHAPITRES.

SECTION PREMIÈRE.

Des Facultés perceptives du Beau et du Sublime.

SECTION II.

Des facultés productives du Beau et du Sublime.

SECTION III.

Par quels procédés et par quels moyens les facultés perceptives et productives du Beau et du Sublime parviennent à les reproduire.

SECTION IV.

Des formes naturelles des ouvrages dans lesquels sont reproduits le beau et le sublime, ou *des divers genres de littérature.*

SECTION V.

Analyse des causes reproductives du beau et du sublime; ou *des règles.*

SECTION VI.

Application des théories précédentes.

NOTES.

TABLE ET ORDRE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ERRATUM.

Page 86, au lieu de présentées par les anciens rhéteurs, lisez *pressenties*.